A dark blue vertical bar runs along the left edge of the page. In the lower-left quadrant, several thin, curved lines in shades of blue and grey sweep upwards and to the right, creating an abstract, organic shape.

Татьяна Петровна Самсонова  
Tatjana Petrowna Samsonowa

**Музыкальная культура Европы и России.  
XIX век**

Musikkultur in Europa und Russland.  
XIX. Jahrhundert

Aus dem Russischen:  
THEO SANDER

**T. P. Samsonowa**

## **MUSIKKULTUR IN EUROPA UND RUSSLAND. XIX. JAHRHUNDERT**

EMPFOHLEN von der Fakultät für Musik, Fakultät für Philosophie,  
Kulturwissenschaften und Kunst  
AOU (Verwaltung und organisatorische Leitung) WPO (Fachhochschulbildung)  
„Leningrader Staatliche Universität  
A. S. Puschkin“ als Lehrmittel für Studierende in einem Bachelor-Studiengang  
„Pädagogische Ausbildung“, Profil „Musik“

BBK (bibliographische Klassifikation der Bibliothek) 85.314 S. 17

### **Samsonowa T. P.**

S. 17 Musikkultur in Europa und Russland. XIX. Jahrhundert: Lehrwerk. - St.  
Petersburg: Verlag „Lan“; Verlag „PLANET MUSIK“, 2016. - 400 S.: Abb. -  
(Lehrbücher für Universitäten. Fachliteratur).

**ISBN 978-5-8114-2142-8 („Lan“-Verlag)**

**ISBN 978-5-91938-280-5 („PLANET MUSIK“)**

Der Hauptgedanke des Lehrbuchs besteht darin, die Gemeinsamkeiten des europäischen Raums aufzuzeigen und zu verdeutlichen, dass es unmöglich ist, ihn ohne Berücksichtigung der Leistungen Russlands wahrzunehmen. Das Buch beleuchtet die tiefen Wurzeln der historischen Musikkulturen Europas und Russlands und ihrer Einzigartigkeit; sie fasst Material über Aufführung, Musikwissenschaft, Pädagogik und Theaterkunst zusammen, das normalerweise in separaten thematischen Publikationen veröffentlicht wird. Insgesamt bietet das Buch ein breites Panorama der Musikkultur des XIX. Jahrhunderts.

Die Publikation richtet sich an Studierende humanitärer Hochschulen und Universitäten sowie an alle, die sich für die Geschichte der Musikkultur in Vergangenheit und Gegenwart interessieren.

## **INHALTSVERZEICHNIS**

(Die Seitenzahlen beziehen sich auf die Originalausgabe)

Einleitung 5.

**Teil I.** Europa. XIX. Jahrhundert 11

Kapitel 1. Die Musik des XIX. Jahrhunderts im Prisma der europäischen Geschichte  
13

Kapitel 2: Der nationale Faktor in der Musik 26

Kapitel 3: Stile und Tendenzen der Musik des 19. Jahrhunderts: Romantik,  
Verismus, Impressionismus 74

Kapitel 4. Die größten europäischen Komponisten des XIX. Jahrhunderts: Vertreter  
der nationalen  
Schulen 85

Kapitel 5: Die Operette als Phänomen der europäischen Musikkultur im XIX Jahrhundert	199
Kapitel 6. Musikalische Bildung als Faktor der Kultur im XIX. Jahrhundert: führende Konservatoren Europas	
führende Wintergärten in Europa	217
Kapitel 7. Herausragende europäische Künstler des XIX. Jahrhunderts	
XIX. Jahrhundert.	
Kapitel 8: Opernhäuser im Europa des 19. Jahrhunderts.	263
<b>Teil II. Russland. XIX. Jahrhundert</b>	<b>279</b>
Kapitel 9. Besonderheiten der musikalischen und historischen Weg Russlands	281
Kapitel 10. Russische Musikkultur und russische Autokraten	293
Kapitel 11. Russische Kompositionsschule im XIX. Jahrhundert	311
Kapitel 12. Die ersten russischen Konservatorien im XIX. Jahrhundert	368
Kapitel 13. Mariinski- und Bolschoi-Theater - Symbole der Opernkunst im XIX. Jahrhundert	380
Schlussfolgerung	392

## **EINLEITUNG**

In der russischen Musikausbildung gibt es eine lange Tradition, europäische und russische Musikkunst getrennt zu behandeln. In diesem Lehrbuch unterteilen wir den kulturellen Bereich nach den üblichen Regeln bedingt in zwei Teile: Europa und Russland. Ohne die grundlegenden semantischen Einstellungen und Merkmale zu verändern, werden wir jedoch versuchen, einige der Akzente zu verstärken. Erstens möchten wir die tiefen Wurzeln der historischen Unterschiede zwischen den Musikkulturen Europas und Russlands aufzeigen, als die Faktoren der Geschichte einen starken Einfluss auf die Herausbildung der einzigartigen Merkmale der europäischen und russischen Musikkulturen hatten.

Es ist wichtig für unser Thema zu verstehen, dass „unser Volk erst am Ende des neunten Jahrhunderts in die Geschichte eintrat. Zunächst war es nur Nowgorod, das zu diesem Zeitpunkt in den Orbit der Hanse eingetreten war und 1862 die Herrschaft von drei seiner Waräger-Brüder, von denen Rurik Fürst in Ladoga wurde, einforderte. Dieses Ereignis wurde als der Beginn unserer Staatlichkeit angesehen; als historisch bedeutsame Tatsache wurde 1862 in Nowgorod ein Denkmal für das Millennium Russlands enthüllt. Aber um genau zu sein, hat die Republik Nowgorod Rurik nicht als Herrscher eingeladen oder besser gesagt angeheuert, sondern lediglich als Anführer des Nowgoroder Gefolges, einer kleinen Nowgoroder Armee. Diese Praxis wurde in der Republik lange Zeit fortgesetzt. Der berühmte Fürst Alexander Newski zum Beispiel spielte die gleiche Rolle. Für unser Thema reicht es aus, festzuhalten, dass Russland auf die eine oder andere Weise um die Mitte des X. Jahrhunderts auf der historischen Bühne erschien. Dies geschah mehr als zweitausend Jahre nach dem Auftauchen des phonetischen Alphabets und der Religion eines Gottes im Mittelmeerraum, mehr als eineinhalb tausend Jahre nach dem „griechischen Wunder“, als die Menschheit begann, ihr Wesen zu begreifen und die Grundlagen des rationalen wissenschaftlichen Denkens gelegt wurden, und neuneinhalb Jahrhunderte nach dem Auftauchen der christlichen Religion. Zu der Zeit, als Russland auftauchte, hatten die mediterrane Kultur und später die westliche

christliche Zivilisation in ihrer geistigen Entwicklung einen sehr weiten Weg zurückgelegt.

Die Ausformung des Christentums erfolgte in der so genannten Apologetik (2.-4. Jahrhundert), der Patristik (4.-5. Jahrhundert) und der Scholastik (ab dem 9. Jahrhundert). In der ersten verteidigten die christlichen Theoretiker die Lehre gegen die Angriffe der heidnischen griechischen Gelehrten und gegen häretische Verzerrungen. In der zweiten Periode systematisierten und entwickelten die Kirchenväter die Dogmen und Prinzipien des Christentums, während die Scholastik versuchte, den Glauben mit der Vernunft in Einklang zu bringen. Selbst eine äußerst skizzenhafte Aufzählung zeigt, dass bei der Durchführung dieser gewaltigen Arbeit der Verstand verfeinert und Denkmethode wie die Logik geschaffen wurden. All dies zeigt, wie die intellektuelle Situation zum Zeitpunkt des Eintritts Russlands in den europäischen Geschichtsprozess war.“[1]

[1] Weitere Informationen hierzu siehe: Karpejew E. P. Russische Kultur und M. W. Lomonossow. St. Petersburg., 2005. S. 140.

(Die Annahme des Christentums im griechisch-byzantinischen Zweig in Russland im Jahr 988 bestimmte sieben Jahrhunderte lang die Entwicklung des Landes in einem geschlossenen Raum mit schwachen internationalen Beziehungen. Die Ära der Reformen von Peter dem Großen zu Beginn des 17. Jahrhunderts gab der wirtschaftlichen, politischen, kulturellen und internationalen Entwicklung des Landes einen starken Impuls. Das Zeitalter der Aufklärung, das späte 18. und frühe 19. Jahrhundert, erlebte in Russland einen beispiellosen Aufschwung intellektueller Bemühungen und philosophischer Bestrebungen, angefangen bei Alexander Raditschschew, Nikolai Nowikow, Nikolai Karamsin bis hin zu P. Tschaadajew, Alexander Herzen, W. Belinski und anderen Denkern.

Der Vaterländische Krieg von 1812 in Russland weckte in allen Gesellschaftsschichten und über alle Generationen hinweg die aufrichtigsten patriotischen Gefühle. Das XIX. Jahrhundert brachte völlig neue Strömungen des öffentlichen Denkens hervor, die es in früheren Jahrhunderten nicht gegeben hatte. Mit besonderer Wucht kam das Thema der russischen „Identität“ im Namen der Offenlegung der „russischen Idee“, der „russischen Prinzipien“ auf, die bis dahin „in den Tiefen des nationalen Geistes“ lagen. Das fortgeschrittene gesellschaftliche Bewusstsein drückte sich aktiv im Westentum und im Slawophilismus aus, in den Kreisen der Philosophen, der Petraschewzen, der Potschwenniks, im Aufkommen der religiösen Philosophie, in den Werken von N. W. Gogol, F. M. Dostojewski, L. N. Tolstoi, in der Musik von M. I. Glinka, A. S. Dargomyschski, P. I. Tschaikowski, M. P. Mussorgski, N. A. Rimski-Korsakow.

Der zweite Schwerpunkt, den wir setzen möchten, ist die Präsenz des nationalen Faktors in der Musik. Im 19. Jahrhundert drückte sich dieser Faktor besonders stark in der Bildung der europäischen Nationalschulen aus. Die europäischen philosophischen Schulen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts (C. G. Jung, C. Lévi-Strauss) haben gezeigt, dass die mentalen Strukturen stabil sind und sich nicht so schnell verändern, weshalb die Musik von Glinka und Tschaikowsky, Grieg und Chopin, De Falla und Ravel so einzigartig ist. Der Vorrang nationaler Gefühle, historischer und ethnisch-kultureller Besonderheiten spiegelt sich in nationalen Musikschulen mit jahrhundertelanger Praxis und starken Traditionen wider. Das Volk wählte in der Regel jene Gattungs-, Melodie- und Strukturformen aus, die in jedem einzelnen Fall die einzig notwendigen und möglichen waren. Die relative Stabilität

des volkstümlichen Denkens erleichterte die Herausbildung von Normen und Grundsätzen, die die Mentalität des Volkes widerspiegelten. Wie Glinka es berühmt formulierte: „Es sind die Menschen, die Musik schaffen, und wir Künstler arrangieren sie nur“[1].

[1] Serow A. N. Das russische Volkslied als Gegenstand der Wissenschaft // Ausgewählte Artikel. Moskau; Leningrad., 1950. Bd. 1. S. 111.

Im 19. Jahrhundert entstand die Idee einer nationalen Schule, die bedeutende europäische und russische Komponisten hervorbrachte, die zum goldenen Fundus der Weltklassik gehörten.

Die Musikkultur des 19. Jahrhunderts in Europa bietet reichhaltiges Material zum Lernen, Verstehen und Verallgemeinern nicht nur über die individuelle Kreativität in der Musik, sondern auch über die Geschichte dieser Zeit, das soziale Umfeld, in dem große europäische Musiker geformt wurden und das einen großen Einfluss auf die weitere Entwicklung der Musikkunst in ihren Ländern hatte.

Die Geschichte des 19. Jahrhunderts bietet ein facettenreiches Bild einer vergangenen Welt, die durch die Musik auch heute noch von bleibender Bedeutung ist. Der moderne Blick auf die Kultur verschiedener Epochen erlaubt es, in einer Kultur der komplexen Wechselwirkung und der ganzheitlichen Einheit von Materiellem und Geistigem die vielfältigen Formen individueller menschlicher Aktivität zu sehen, deren leuchtende Vereinigung in den Errungenschaften der verschiedenen Kunstformen. Bei der Betrachtung der Musikkultur des 19. Jahrhunderts ist zu bedenken, dass dieser Begriff viele sich überschneidende Komponenten systemischer Natur umfasst: das Schaffen von Komponisten und Interpreten, die Musikwissenschaft und -pädagogik, Stile und Tendenzen der Musikkunst, die Funktionsweise von Theatern, Konzertveranstaltern und Bildungseinrichtungen, die Beziehung zwischen Interpreten und Zuhörern, die Herausbildung des Geschmacks und der Vorlieben des Publikums und andere kreative und künstlerische Parameter.

In diesem Vielkomponentenphänomen definieren wir eine Konstante – das 19. Jahrhundert – in der die Entwicklung eines so komplexen Organismus wie der Musikkultur stattfand. Soziale Katastrophen, Kriege und Revolutionen sowie die geopolitische Neuverteilung infolge der napoleonischen Kriege haben das Kräfteverhältnis zwischen den europäischen Staaten erheblich verändert. Die Landkarte Europas war Ende des 19. Jahrhunderts ein buntes Bild der Grenzen zwischen Frankreich, Deutschland, Österreich, Italien, Spanien, Polen, Ungarn, Tschechien, Russland und Skandinavien. Musikalische Kunst brachte in diesen Ländern unterschiedliche Triebe hervor und nahm einen unterschiedlichen Anteil am öffentlichen Leben ein – von metropolitanen Musikzentren wie Paris, Wien, Neapel, wo die Musik „in vollem Gange“ war, „kochte“ und das öffentliche Leben aktiv prägte, war ein Trendsetter in Konzertsälen, Musiksalons und Theatern, bis hin zu stillen, verschlafenen Provinzen, wo das Musikleben in einem kaum merklichen Strom floss. Wir werden versuchen, durch das Prisma wichtiger historischer Ereignisse jener Zeit die bedeutendsten Meilensteine in der Entwicklung der Musikkultur jener Zeit zu identifizieren, wir werden versuchen, Musik im öffentlichen Leben dieser Zeit zu „hören“; Versuchen wir, dem Verständnis in der heutigen Welt näher zu kommen, dem Phänomen der musikalischen Romantik, das die Musik des 19. Jahrhunderts erfüllte, wo der Kampf gegen die verknöcherten Vorurteile der Gesellschaft für die

erhabenen und schönen Ideale des menschlichen Geistes wie ein roter Faden stattfand.

Wir können uns jedoch auf die Meinung der berühmten nationalen Musikhistorikerin W. J. Konen berufen: „Es ist bekannt, dass selbst das umfassendste Lehrbuch allein die Bedürfnisse des Musikunterrichts nicht erfüllen kann. Nur selten ist es einem einzelnen Autor möglich, ein so ausgewogenes Buch zu verfassen, in dem alle historischen Abschnitte in gleicher Tiefe entwickelt werden, in dem die Individualität jedes Komponisten erschöpfend behandelt wird und in dem alle Analysen auf hohem Niveau durchgeführt werden. Ein kollektives Werk hingegen leidet unter anderen Unzulänglichkeiten - einer Tendenz zur Unpersönlichkeit, einem Mangel an einheitlichem Denken. In einer so komplexen Disziplin wie der Musikgeschichte, die nicht nur Faktenwissen, sondern auch eine rigorose und zielgerichtete Auswahl des Materials erfordert, in der neben allgemeinen historischen, kulturellen und stilistischen Verallgemeinerungen auch eine individuelle Analyse einzelner Werke notwendig ist, kann nur der Rückgriff auf verschiedene Lehrbücher, die von verschiedenen Autoren verfasst wurden, ein mehr oder weniger vollständiges Bild des untersuchten Themas vermitteln“[1].

[1] Konen W. J. Geschichte der ausländischen Musik. Deutschland, Österreich, Italien, Frankreich und Polen von 1789 bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Moskau, 1976. Ausgabe 3. S. 4-5.

Neben der Meinung von W. J. Konen sei hier die Meinung des berühmten russischen Philosophen S. L. Frank (1877-1950) zitiert, die sich auf das Studium der Weltgeschichte bezieht, wenn man sie studiert: „...wir sind immer mittendrin, und es ist uns nicht gegeben, sein Ende zu sehen; jeder von uns ist gezwungen, das Theater zu verlassen, bevor sich der Vorhang schließt; nicht wissend, was als Nächstes kommt, dessen Anfang das war, was wir lernen und erleben konnten, sind wir nicht in der Lage, das Weltdrama als Ganzes zu überblicken und somit seinen Sinn zu verstehen. Außerdem sind wir auch nicht von Anfang an im Theater anwesend, wir betreten es erst in der Mitte des Geschehens und sind nur bei einem Teil davon anwesend, ohne Anfang und Ende; und obwohl wir - immer unvollständig - wissen können, was vor unserem Eintritt geschah, besteht darin das historische Wissen, aber nur der Abschnitt des Dramas, den wir sehen, gibt uns unseren Fokus und einen vollständigen Eindruck, d.h. in der Geschichte das, was als „unsere Zeit“ bezeichnet wird; wir beurteilen die Vergangenheit wie auch die Zukunft nur von ihr aus; dies schafft zwangsläufig sowohl eine reduzierte als auch eine künstliche Perspektive. Alle Versuche, das Drama der Weltgeschichte rational zu „verstehen“, ihren „Sinn“, ihre bestimmende Idee zu ermitteln, sind daher dazu verdammt, hilflos und im Grunde vergeblich zu bleiben[1]“.

[1] Frank S. L. Die geistigen Grundlagen der Gesellschaft. Moskau, 1992. S. 488.

In Übereinstimmung mit den oben genannten Meinungen anerkannter Autoritäten und unter Inkaufnahme möglicher Vorwürfe der unvermeidlichen Unvollständigkeit des vorliegenden Werkes versuchen wir dennoch, den „Vorhang der Geschichte“ zu lüften, den Ansatz des Autors darzustellen und die Musikkultur Europas und Russlands im 19. Jahrhundert als ein umfassendes Phänomen zu betrachten, als ein einheitliches Bild des musikalischen Europas und Russlands, dessen Wurzeln im 20. und 21. Jahrhundert neue Richtungen erhalten haben.

Das Lehrbuch „Musikkultur in Europa und Russland. XIX. Jahrhundert“ besteht aus zwei Teilen, die sich jeweils mit den Musikkulturen Europas und Russlands befassen. Jeder Teil ist in Kapitel unterteilt. Jedes Kapitel enthält eine Liste mit empfohlener Literatur. Es richtet sich an Studenten humanitärer Universitäten und an alle, die sich für die europäische und russische Musikgeschichte und -kultur interessieren.

Teil I

## **EUROPA. XIX. JAHRHUNDERT**

Kapitel 1

### **DIE MUSIK DES XIX. JAHRHUNDERTS IM PRISMA DER EUROPÄISCHEN GESCHICHTE**

In der europäischen Geschichte ist das 19. Jahrhundert eine Ära der zerstörerischen Kriege, der geopolitischen Umverteilung, der Errichtung neuer Staatsgrenzen, der sozialen Explosionen und Revolutionen. Gleichzeitig ist es ein goldenes Zeitalter der Kultur, in dem verschiedene Kunstformen, insbesondere die Musik, eine nie dagewesene Blütezeit erlebten, als in der Musik der Begriff der „nationalen Schule“ definiert wurde, die aus ihrem Umfeld die größten europäischen Komponisten hervorbrachte, als romantische Ideale in der Luft schwebten und die Phantasie der Schöpfer zu monumentalen Werken anregten. Gibt es eine Möglichkeit, die Verwüstung und das Leid des Krieges mit der Entstehung eines Musikstücks zu verbinden? Versuchen wir, die Perspektive des Musikers auf die europäische Geschichte des 19. Jahrhunderts zu projizieren. Es ist klar, dass die Musik im 19. Jahrhundert ein sehr spezifischer Bereich des geistigen Lebens war. Man beachte die bekannte Aussage, „dass Musik ein Spiegelbild der menschlichen Aktivität und Ganzheit ist“ (M. S. Kagan). In diesem Zusammenhang ist auch eine Aussage von N. A. Berdjajew erwähnenswert: „Der Mensch ist ein höchst historisches Wesen. Der Mensch ist im Geschichtlichen und das Geschichtliche ist im Menschen. Zwischen dem Menschen und dem „Geschichtlichen“ besteht eine so tiefe, so geheimnisvolle Verschmelzung, eine so konkrete Gegenseitigkeit, dass ein Bruch zwischen ihnen unmöglich ist. Man kann den Menschen nicht von der Geschichte trennen, man kann ihn nicht abstrakt nehmen, und es ist unmöglich, die Geschichte vom Menschen zu trennen, es ist unmöglich, die Geschichte außerhalb der Menschen und der nicht-menschlichen Wesen zu betrachten“[1].

[1] Berdjajew A. N. Die Bedeutung der Geschichte. Moskau, 1990. S. 14.

Gehen wir von dieser Position des bedeutenden russischen Philosophen aus und erinnern wir uns an einige historische Daten. Es wird oft festgestellt, dass die europäische Geschichte des 19. Jahrhunderts nicht mit dem Kalenderjahr 1801, sondern 1789 beginnt. Die Große Französische Revolution, die eine neue Ära in der Menschheitsgeschichte einläutete, führte zu einem enormen geistigen Aufschwung der europäischen Völker und bestimmte für lange Zeit die gesamte Entwicklung der europäischen Kultur. Zusammen mit den Türmen der Bastille stürzte die alte

Ordnung ein; es schien, dass eine neue Gesellschaft entstehen musste - das Reich der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. Doch keine fünf Jahre später schlug die Freiheit in Despotie um, die Idee der Gleichheit führte zu Massenhinrichtungen, und im Namen der Brüderlichkeit aller Menschen wurden Angriffskriege entfesselt. Napoleon I., der der Erste Konsul und Kaiser Frankreichs wurde (November 1799 - Juni 1815), war in Kriege mit verschiedenen europäischen Staaten verwickelt. Die Außenpolitik Napoleons I. ging von der Weltherrschaft Frankreichs auf militärisch-politischem und wirtschaftlich-industriellem Gebiet aus. Napoleon führte den Italienfeldzug (1798-1799) und die Ägyptische Expedition (1798-1799) durch. Während Napoleon in den Landschlachten die Oberhand behielt, dominierte die englische Marine die Seefahrt und versetzte 1805 der französisch-spanischen Flotte unter dem Kommando von Admiral Nelson am Kap Trafalgar einen verheerenden Schlag. Die französische Flotte wurde praktisch aufgelöst, woraufhin Frankreich eine Kontinentalsperre gegen England verhängte. Diese Entscheidung veranlasste die Bildung einer antifranzösischen Koalition, der England, Russland, Österreich und das Königreich Neapel angehörten.

Die erste Schlacht zwischen Frankreich und den Koalitionsstreitkräften, die so genannte Dreikaiserschlacht, fand am 20. November 1805 bei Austerlitz statt. Napoleon war siegreich, das Heilige Römische Reich hörte auf zu existieren, und Frankreich erlangte die Kontrolle über Italien.

Im Jahr 1806 marschierte Napoleon in Preußen ein, was zur Entstehung einer vierten antifranzösischen Koalition beitrug, der England, Russland, Preußen und Schweden angehörten. Preußen wurde 1806 bei Jena und Auerstedt besiegt. Napoleon besetzte Berlin und nahm den größten Teil Preußens ein. In den eroberten Gebieten wurde der Rheinbund aus 16 deutschen Staaten unter französischer Schirmherrschaft gegründet.

Russland führte weiterhin militärische Operationen in Ostpreußen durch, die jedoch nicht erfolgreich waren. Am 7. Juli 1807 wurde Russland gezwungen, den Frieden von Tilsit zu unterzeichnen und damit alle französischen Eroberungen anzuerkennen.

Napoleon schuf das Herzogtum Warschau aus den eroberten polnischen Gebieten in Preußen. Ende 1807 besetzte Napoleon Portugal und startete eine Invasion in Spanien. Das spanische Volk erhob sich gegen die französischen Invasoren. Besonders hervorzuheben sind die Einwohner von Saragossa, die der Belagerung durch Napoleons fünfzigtausendköpfige Armee standhielten. Auf die heldenhafte Verteidigung von Saragossa durch die Spanier folgten die Verwüstung und der Ruin des Landes. Der große spanische Maler Francisco Goya (1746-1828) hat in seinen Gemälden und seiner Serie von Radierungen „Los Caprichos“, „Das Unglück des Krieges“, den ganzen Schrecken und die Tragödie dessen, was damals in Spanien geschah, festgehalten. Goya zeigte die Katastrophen eines jeden Krieges und die Grausamkeiten, die er verursacht.

Österreich begann 1809 mit dem Kampf gegen Napoleon, wurde aber in der Schlacht von Wagram besiegt und war gezwungen, den Frieden von Schönbrunn zu schließen. 1810 hatte Napoleon den Zenit seiner europäischen Macht erreicht und bereitete sich auf einen Krieg mit Russland vor, der einzigen Macht, die er nicht besaß. Im Juni 1812 überquerte er die russische Grenze, zog nach Moskau und besetzte es. Doch schon Anfang Oktober, nachdem er die entscheidende Schlacht von Borodino verloren hatte, überließ Napoleon seine Armee dem Schicksal. Die Franzosen begannen aus Russland zu fliehen. Die europäischen Mächte schlossen sich zu einer sechsten Koalition zusammen und versetzten den Franzosen bei



Leipzig einen vernichtenden Schlag. Diese Schlacht, in der Napoleon auf französisches Gebiet zurückgedrängt wurde, wurde als Völkerschlacht bezeichnet. Die Alliierten nahmen Paris ein und Napoleon I. wurde auf die Insel Elba verbannt. Am 30. Mai 1814 wurde ein Friedensvertrag unterzeichnet, mit dem Frankreich alle eroberten Gebiete zurückerhielt. Napoleon gelang es, von der Insel Elba zu fliehen, eine Armee aufzustellen und Paris zu erobern. Seine Rache dauerte 100 Tage und endete mit einer totalen Niederlage in der Schlacht von Waterloo im Juni 1815. Die Napoleonischen Kriege endeten mit dem Wiener Kongress (September 1814-Juni 1815) unter dem Vorsitz des österreichischen Diplomaten Graf Metternich. Vertreter aus allen europäischen Ländern nahmen an dem Kongress teil. Die Verhandlungen fanden inmitten von geheimen und offensichtlichen Rivalitäten, Intrigen und Verschwörungen hinter den Kulissen statt. Der Wiener Kongress sicherte die geografischen und staatlichen Grenzen Europas und schuf neue Grenzen der europäischen Länder. Das neue Königreich der Niederlande (das heutige Belgien) umfasste das Gebiet der österreichischen Niederlande; alle anderen österreichischen Besitzungen kehrten unter habsburgische Kontrolle zurück, darunter die Lombardei, die Provinz Venedig, die Toskana, Parma und Tirol. Preußen erhielt einen Teil Sachsens, große Teile Westfalens und des Rheinlandes. Dänemark, ein ehemaliger Verbündeter Frankreichs, verlor Norwegen an Schweden. In Italien wurde die Macht des Papstes über den Vatikan und den Kirchenstaat wiederhergestellt, während das Königreich Sizilien an die Bourbonen zurückgegeben wurde. Auch die deutsche Allianz wurde gegründet. Ein Teil des von Napoleon geschaffenen Herzogtums Warschau wurde als Königreich Polen in das Russische Reich eingegliedert, und der russische Zar wurde auch König von Polen.

Dies war der dramatische Abschluss der europäischen Geschichte im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts.

Die zweite Hälfte des Jahrhunderts war nicht weniger turbulent, denn Europa wurde von Revolutionen und Kriegen erschüttert. Die Revolution in Frankreich im Jahr 1848 war eine der ersten europäischen Revolutionen, die Bürgerrechte und Freiheiten einführte. Die Revolution führte zur Abdankung von König Louis Philippe I. im Februar 1848 und zur Ausrufung der Zweiten Französischen Republik. Doch nur drei Jahre später wurden die Errungenschaften der Revolution von Louis Bonaparte, dem Neffen von Napoleon Bonaparte, usurpiert, der sich selbst als Napoleon III. ausrief. Nachdem er zwei Jahrzehnte lang an der Macht war, trug Napoleon III. zum Zusammenbruch des Staates bei und zog Frankreich in Kriege mit verschiedenen Staaten hinein: mit Russland (Krimfeldzug), Österreich, China, Syrien, Mexiko und Deutschland. Der Deutsch-Französische Krieg löste einen Aufruhr unter den Massen aus, der in der Revolution von 1871, der berühmten Pariser Kommune, gipfelte. Der berühmte Aphorismus von K. Marx: „Das Gespenst des Kommunismus geht um in Europa“ wurde zu einem realen Faktor im gesellschaftlichen Leben. Marxisten erklärten die Pariser Kommune zur ersten Manifestation der Diktatur des Proletariats in der Geschichte. Die Selbstverwaltung der Kommune dauerte 72 Tage. Der Fall der Kommune, die in einem Meer von Blut ertränkt wurde, die Erschießung von Kommunarden an den Mauern des Friedhofs Père Lachaise - diese Seiten der Geschichte waren Vorboten künftiger Umwälzungen in Europa und Russland.

Die geopolitischen Ambitionen Deutschlands führten zum dänisch-preußischen (1864) und französisch-preußischen (1870-1871) Krieg. Der preußische Sieg in Frankreich und die Niederlage der französischen Armee bei Sedan führten zu einem beispiellosen Anstieg des Nationalbewusstseins, auf dessen Welle das Ideal der

deutschen Einheit verwirklicht wurde. 1871 wurde im Schloss von Versailles das Deutsche Reich mit dem preußischen König Wilhelm an der Spitze proklamiert, das ganz Deutschland zu einem einzigen Staat vereinte, der bis 1945 bestand.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war Österreich zu einer mächtigen Macht unter der Führung der Habsburger-Dynastie geworden. Die österreichischen Besitzungen, zu denen Ungarn und Böhmen (sowie Mähren und die Slowakei) gehörten, erstreckten sich von der Adria und dem Balkan bis nach Schlesien und Galizien. Nach den napoleonischen Kriegen konnte Österreich im europäischen Mächtegefüge Fuß fassen, wurde zum Oberhaupt der Heiligen Allianz und setzte sich mit Kanzler Metternich an die Spitze der europäischen Politik. Deutsch war die offizielle Sprache im gesamten österreichischen Kaiserreich. Länder wie Ungarn, die Tschechische Republik, die Slowakei und Serbien beteiligten sich im 19. Jahrhundert an der Bewegung für eine nationale Kultur und die Rechte der Muttersprache. All dies führte zu sozialen und politischen Unruhen. Die revolutionären Ereignisse in Frankreich waren die Initialzündung für die Revolutionen von 1848-1849, die als Völkerfrühling bekannt wurden. Sie alle hatten eine gesamteuropäische Dimension und bürgerlich-liberale Ziele und fügten sich in einen gesamteuropäischen Kontext ein. Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, dass sich die revolutionären Ereignisse in den einzelnen Ländern unterschiedlich entwickelt und unterschiedlich ausgewirkt haben. So hatten die italienischen Revolutionen von 1848-1849 (Lombardei, Venedig, Herzogtum Modena, Palermo, Toskana, nach dem Wiener Kongress von Österreich regiert) zunächst einen befreienden Charakter. In Italien wurden die Revolutionen der vierziger Jahre niedergeschlagen, und die Ära des *Risorgimento* begann. Dieser historiografische Begriff wurde verwendet, um die nationale Befreiungsbewegung des italienischen Volkes in den 40-70er Jahren des 19. Jahrhunderts gegen die Fremdherrschaft und für die Vereinigung des zersplitterten Italiens zu beschreiben. Der Kampf des italienischen Volkes für die Unabhängigkeit hatte Erfolg: 1861 verkündete das gesamtitalienische Parlament in Turin die Gründung des italienischen Königreichs unter der Führung von König Viktor Emanuel II. Im Jahr 1870 endete das *Risorgimento* mit dem Anschluss Roms an das Königreich Italien. Die Befreiungsbewegung in Italien sah den Aufstieg des Nationalhelden Giuseppe Garibaldi (1807-1882).

Die Geschichte Polens Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts war dramatisch. Der polnische Aufstand von Tadeusz Kościuszko im Jahr 1793 war der Vorbote zahlreicher polnischer Unabhängigkeitsaufstände im 19. Jahrhundert (1809, 1830-1831, 1846, 1848, 1863, 1866). Die Teilung Polens (*Rzeczpospolita*) begann im späten 18. Jahrhundert (1772-1775) zwischen dem Königreich Preußen, dem Russischen Reich und der österreichischen Monarchie. Infolge der drei Teilungen Polens fielen die litauischen, weißrussischen (mit Ausnahme des Teils mit der Stadt Bialystok, der an Preußen ging) und ukrainischen Gebiete (mit Ausnahme des Teils der ethnisch ukrainischen Gebiete, der an Österreich ging) an Russland, während die autochthonen polnischen Gebiete, die von ethnischen Polen bewohnt wurden, zwischen Preußen und Österreich aufgeteilt wurden. Der polnische Staat als solcher hörte auf zu existieren. Die Teilung Polens rief den stärksten nationalen Widerstand hervor.

Doch kehren wir zu N. A. Berdjajews Behauptung über die untrennbare Verbindung zwischen Mensch und Geschichte zurück. Gerade in der Musik finden wir viele Belege für diese geheimnisvolle, unsichtbare Verbindung zwischen Mensch und

Geschichte. Außerdem können wir die wahren Fakten historischer Ereignisse erfahren, die in der Musik zum Ausdruck kommen. Hier sind einige Beispiele.

Der herausragende polnische Pianist und Komponist Frederic Chopin (1810-1849) verließ sein Heimatland im Alter von zwanzig Jahren. Chopin wurde in Paris von den Nachrichten über den polnischen Aufstand gegen die russische Autokratie und die Erstürmung Warschaus durch russische Truppen (September 1831) eingeholt. Die Not seines Landes, die Bitterkeit der Niederlage des polnischen Aufstandes und die Sorge um das Schicksal seiner Verwandten veranlassten Chopin, viele tragische Werke zu komponieren, in denen die Epoche, das seiner Staatlichkeit beraubte Polen und der Mensch inmitten der historischen Ereignisse erklingen. Chopins „Revolutionsetüde“ (op. 10, Nr. 12 in c-Moll) wurde im September 1831 geschrieben. Die eigentliche Geschichte wird durch die Musik verkörpert, die zu einem musikalischen Symbol Polens und zum populärsten Stück der Musikkultur geworden ist.



Φ. Chopin Etüde Opus 10, Nr. 12 in c-Moll „Revolutionär“

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts komponierte Ludwig van Beethoven (1770-1827) in Wien seine Dritte Symphonie für großes Symphonieorchester. Napoleon war damals für viele ein Idol, auch für Beethoven. Das Schicksal Napoleons und die heroische Persönlichkeit des Mannes inspirierten den Komponisten, der am Ende der Sinfonie eine Widmung auf das Titelblatt seiner Partitur schrieb - „Bonaparte“. Die Nachricht, dass Napoleon sich zum Kaiser erklärt hatte und damit die Ideen von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit verraten hatte, empörte Beethoven zutiefst. Der Komponist strich die Widmung an Napoleon auf der Titelseite seiner Partitur durch, ohne eine einzige Note zu verändern. Die Uraufführung der Sinfonie fand am 7. April 1805 in Wien statt. Die Sinfonie wurde die „Heroische“ genannt, und mit diesem Titel ging sie in die Musikgeschichte ein. Diese Musik drückt das heroische Pathos der historischen Ereignisse des frühen 19. Jahrhunderts und den stolzen, unabhängigen und freiheitsliebenden Charakter des Komponisten aus.



Der Beginn der dritten „Heroischen“ Symphonie von L. Beethoven

Es gibt viele historische Persönlichkeiten, die in verschiedenen Werken musikalisch verkörpert wurden. Hier eine historische Tatsache: der Hetman Mazeppa (1639-1709), ein Staatsmann und Politiker, der am Großen Nordischen Krieg teilnahm, lief heimlich zum Feind des russischen Staates im Großen Nordischen Krieg über - dem schwedischen König Karl XII. Dieses Bild erregte die Aufmerksamkeit vieler Künstler. Diese historische Tatsache wurde am stärksten mit A. S. Puschkins Gedicht „Poltawa“ (1828) in Verbindung gebracht. Danach wurde Mazeppas Bild in der europäischen Kunst des 19. Jahrhunderts - in Malerei, Literatur, Dichtung und Musik - ausschließlich in den romantischen Farben romantisiert, in der für die romantische Ästhetik typischen Antithese von Leid und Triumph. Dies war der Schauplatz von G. Byrons gleichnamigem Gedicht (1818), von W. Hugos Gedicht (1847), von Franz Liszts Etüde und seiner symphonischen Dichtung Nr. 6 „Mazeppa“ (1851) und von Louis Boulangers Gemälde (1827). Tschaikowskis Oper „Mazeppa“ (1884) nimmt vor diesem Hintergrund einen besonderen Platz ein. Der Komponist schuf ein äußerst konfliktreiches Drama, in dem die musikalische und dramaturgische Lösung mit den Prinzipien der lyrischen, psychologischen und historischen Oper kombiniert wurde. Die Musik der Oper ist voller intimer und lyrisch farbenfroher Szenen und wunderbarer Gesangspartien, während das Orchester und der Chor die Heftigkeit und Dramatik der tatsächlichen historischen Ereignisse nachempfinden.

rit. **Мазепа** *Andante molto sostenuto*

О, Ма-ри-я, Ма-ри-я!

На скло-не лет мо-их ты, как вес-на, мне ду-шу о-жи.

P. I. Tschaikowskys Arie des Mazeppa aus der Oper „Mazeppa“

1842 wurde Giuseppe Verdis Oper „Nabucco“ oder „Nebukadnezar“ am Theater der Mailänder „Scala“ uraufgeführt und war ein Triumph für den Komponisten. Mit dieser Oper begann der nationale Ruhm Verdis. Die biblische Geschichte von der Not der Juden und ihrer Gefangenschaft durch die Babylonier, projiziert auf die Sehnsucht des italienischen Volkes nach Einheit und Kampf gegen die österreichische Besatzung, wurde in dieser Oper als revolutionärer Aufruf verstanden. Der berühmte Chor der jüdischen Gefangenen, „Du bist schön, o unser Vaterland“, wurde in den Straßen von Mailand gesungen und wurde zur Hymne des Risorgimento, während Verdis Musik in ganz Italien zum Symbol der Einheit wurde:

*Cantabile tutti sotto voce*

Va, pen-sie-ro, sul-l'a-li do-ra-te; Va, ti  
 po-sa sui cli-vi, sui col-li, O-ve o-lez-za-no te-pi-de e  
 mol-li L'au-re dol-ci-del suo-lo-na-tal!

Chor der gefangenen Judäer „Du bist schön, o, unser Vaterland“ aus G. Verdis Oper „Nabucco“

Eine weitere historische Tatsache: 1871 wurde im Schloss von Versailles unter der Führung des preußischen Königs Wilhelm das Deutsche Reich ausgerufen, das ganz Deutschland zu einem einzigen Staat vereinigte. Bis zu diesem Zeitpunkt war Deutschland zersplittert. Tatsächlich war diese große europäische Zivilisation nie wirklich geeint, obwohl der freiheitsliebende Geist der Germanen von den Weisen Hellas' bewundert wurde und selbst Gaius Julius Cäsar die Germanen als die gefährlichsten Gegner Roms betrachtete. Im 19. Jahrhundert schien die Nation uneins zu sein, sie erinnerte sich an die Demütigung der napoleonischen Kreuzzüge und der Wiener Verträge, die Revolution von 1848 erschütterte die Throne der Feudalherren, aber gerade in diesem Umfeld war die Nation geistig vereint und brachte ihre nationale Idee zum Ausdruck. Einer der stärksten Faktoren für die Einigung der Nation war die Musik von Richard Wagner (1813-1883). Der größte Komponist schuf ein Werk von ungewöhnlichem und noch nie dagewesenem Format, das die Idee des nationalen Geistes zum Ausdruck bringt und das Wesen der Operngattung reformiert: die epische Oper „Der Ring des Nibelungen“, bestehend aus den Opern „Das Rheingold“, „Die Walküre“, „Siegfried“ und „Die Götterdämmerung“. Dieser atemberaubende mythologische Koloss, zeitlich gestreckt (16 Stunden reine Zeit!) und immens, vieldeutig in seinem geistigen Raum. So etwas hatte es in der Weltkultur noch nie gegeben. Die Rolle von „Der Ring des Nibelungen“ für die Entwicklung des deutschen Nationalgefühls kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Als Wagner 1883 starb, war Deutschland bereits ein geeintes Land, ein Kaiserreich, ein mächtiger und souveräner Staat, der Träger und Mittelpunkt der gesamten deutschen Kultur: Philosophie, Literatur, Dichtung, Malerei und Musik.

1871, wenige Tage nach der Niederlage der Kommune, schrieb der Arbeiter, Dichter und Sänger Eugène Potier (1816-1887) in Paris das Gedicht, das die Ideen der Pariser Kommune am besten zum Ausdruck brachte. Der Text wurde sofort weit verbreitet:

Steht auf, ihr Verfluchten, ihr Hungernden, ihr Unterdrückten!  
Unser Geist ist ein feuriger Krater, Lavaströme werden die Welt überfluten.  
Die Sklaven werden sich erheben und dann

Die Welt wird sich grundlegend verändern:  
Jetzt sind wir nichts, wir sind alles! Die Zeit des Kampfes ist gekommen  
Lasst uns alle gemeinsam in den Kampf ziehen. In der Internationalen wird sich die Menschheit vereinen![1]

(Wacht auf, Verdammte dieser Erde,  
die stets man noch zum Hungern zwingt!  
Das Recht wie Glut im Kraterherde  
nun mit Macht zum Durchbruch dringt.  
Reinen Tisch macht mit dem Bedränger!  
Heer der Sklaven, wache auf!  
Ein Nichts zu sein, tragt es nicht länger  
Alles zu werden, strömt zuhauf!)

[1] Übersetzung von W. Grajewski und K. Maiski.

Später schuf ein anderer französischer Arbeiter aus Lille, Pierre Degeyter (1848-1932), eine Melodie zu diesem Text. Dieses Lied wurde von den Arbeitern der Stadt Lille und später von ganz Frankreich aufgegriffen. 1864 wurde unter der Führung von Marx und Engels in Europa die erste internationale Massenorganisation der Arbeiter gegründet, in der das Lied von Potier - Degeyter zu einer Hymne wurde und



unter dem Namen der „Internationale“ in die Musikgeschichte einging. Im Jahr 1902 übersetzte der russische Revolutionär Arkadi Jakowlewitsch Koz (1872-1943) das Lied ins Russische. Die russische Aufführungstradition mit einigen melodischen und rhythmischen Änderungen dieses Liedes wurde in der ganzen Welt bekannt.

**Торжественно (Интернационал)**

Вста\_ вай, прок\_лять\_ем за\_клей\_мен\_ ный,        весь

мир го\_лод\_ных и ра\_ бов!        Ки\_ пит наш ра\_зум воз\_ му\_

\_ щен\_ ный и в смер\_ тный бой вес\_ ти го\_ тов.        Весь

Beispiele für die Einheit von Musik und historischen Ereignissen, direkte und sehr indirekte Verbindungen lassen sich viele weitere anführen. Betonen wir noch einmal den Gedanken von N. A. Berdjajew: „... es ist unmöglich, die Geschichte vom Menschen zu trennen, es ist unmöglich, die Geschichte außerhalb des Menschen und nicht-menschlich zu betrachten“. Die lebendige musikalische Praxis bestätigt diesen Gedanken. Die historischen Katastrophen, die das Europa des 19. Jahrhunderts durchlebte, schaffen ein besonderes Prisma für den Blick auf die Geschichte des goldenen Zeitalters der europäischen Musik. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass musikalische Wege hoch über dem Boden verlaufen können, über Politik, Kriege, Revolutionen und Zerstörung. In der Sprache der Musik kann man den Rhythmus der Zeit, den Atem der Massen und das Schlagen des menschlichen Herzens hören. In der Tat gibt es eine tiefe und geheimnisvolle Beziehung zwischen dem Individuum und der Geschichte. Wenn wir N. A. Berdjaew paraphrasieren, können wir daraus schließen, dass es „Musik in der Geschichte“ und „Geschichte in der Musik“ gibt.

### Empfohlene Literatur

1. Zeitschrift für „Neue und zeitgenössische Geschichte“. 2001. Nr. 1-2.
2. Geschichte Deutschlands. Lehrbuch in 3 Bänden. 2. Aufl. / Unter der Redaktion von B. Bonwetsch, J. W. Galaktionow. Moskau, 2008.
3. Kagan M. S. Musik in der Welt der Künste. St. Petersburg, 1996.
4. Karejew N. I. Allgemeiner Kurs der Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts vor dem Weltkrieg. Moskau, 1919; Web-Seite „Runivers“.
5. Solowjow S. M. Die Geschichte des Falls von Polen. Moskau, 1995.
6. Stognii P. W. Die Teilungen Polens und die Diplomatie Katharinas II. Moskau, 2002.
7. Cholopowa W. N. Musik als eine Art Kunst. St. Petersburg, 2000.

## Kapitel 2

### DER NATIONALE FAKTOR IN DER MUSIK

Musik kann auf subtile und umfassende Weise die nationalen Identitäten bestimmter Völker widerspiegeln. Die Kriege und die geopolitische Neuauftellung des europäischen Raums im 19. Jahrhundert haben das nationale Wesen und die nationale Identität der Völker, die diese Länder seit langem bewohnt haben, nicht verändert. Grenzen verschoben sich, Protektorate einiger Staaten kamen und gingen über andere, aber die geistige Komponente dieser oder jener Nation blieb unverändert. Die einzigartigen Grundlagen der musikalischen Sprache, des musikalischen Denkens und der Mentalität der verschiedenen Länder haben sich nicht verändert. Italien und Frankreich, Deutschland und Österreich, die Tschechische Republik und Ungarn, Norwegen und Spanien haben sich trotz Kriegen und Revolutionen eine einzigartige nationale Identität bewahrt, deren musikalische Kulturstruktur in den vergangenen Jahrhunderten aufgebaut wurde. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass musikalische Wege hoch über dem Land, über Politik, Kriegen, Revolutionen und Unruhen liegen können. Dennoch wollen wir versuchen, die Persistenz einiger Komponenten in den Musikkulturen der Welt zu erklären. Ausgehend von den philosophischen Universalien der „Mentalität“ und der „Denkweise“ können wir auf verschiedenen Ebenen die Faktoren betrachten, die die nationale Musikkultur prägen. Die Begriffe „Denkweise“ und „Mentalität“, die in die philosophische Wissenschaft der Neuzeit eingegangen sind, spiegeln die geistige Disposition, die Denkweise, die Weltanschauung eines Individuums, einer sozialen Gruppe, eines Volkes oder einer Nation wider. Es ist das mentale Instrumentarium, das den Menschen hilft, sich selbst und ihre natürliche und soziale Umwelt zu verstehen.

Wie viele Forscher des 20. Jahrhunderts (L. Lévy-Bruhl, C. Lévi-Strauss, E. Cassirer, E. Fromm) feststellten, bildet sich die Mentalität in Abhängigkeit von den kulturellen Traditionen, den sozialen Strukturen und dem gesamten Umfeld des menschlichen Lebens, das sie wiederum selbst formt, indem es als generierende Quelle fungiert, als schwer zu bestimmende Quelle der kulturellen und historischen Dynamik. Die Musik als Element der geistigen Kultur hat ihre eigene Sprache, die die Verbindungen zwischen Klang und Bedeutung im weitesten Sinne des Wortes aufzeichnet, die für eine bestimmte Kultur am wahrscheinlichsten sind. In der Mentalität ist „die Verbindung zwischen Klang und Bedeutung ein Bündel vieler ineinander verwobener Fäden, die zur äußeren und inneren Welt, zu den historischen Tiefen der Musik und weit darüber hinaus führen“[1].

[1] Starcheus M. S. Über die Chronotope des musikalischen Denkens // Musikakademie. 2004. Nr. 3. S. 157.

In den Geisteswissenschaften des 20. Jahrhunderts führte der Schweizer Psychiater und Begründer eines der Zweige der Tiefenpsychologie C. G. Jung (1875-1961) den Begriff „Archetyp“ ein, der in verschiedenen Bereichen der Wissenschaft, insbesondere in der Musikwissenschaft, weit verbreitet ist. Jung definierte den Begriff „Archetyp“ als „ursprüngliche, angeborene psychische Strukturen, primäre Schemata von Bildern, Phantasien, die im kollektiven Unbewussten enthalten sind und von vornherein die Aktivität der Vorstellungskraft prägen; Archetypen sind die Grundlage der universellen Symbolik, werden in



Mythen und Glaubensvorstellungen, Träumen, Werken der Literatur und Kunst identifiziert“[2].

[2] Furs W. N. Archetyp // Das Neueste Wörterbuch der Philosophie. Minsk, 1999. S. 49.

Jung stellte fest, dass der Archetyp stabil ist und dazu neigt, „im Laufe der Geschichte überall dort wieder aufzutauchen, wo die Phantasie frei agiert“[3].

[3] Jung K. G. Das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft. Moskau, 1992. S. 110.

Das Archetypische ist untrennbar mit der kulturellen Entwicklung des Menschen verbunden. Sie berührt das allgemeine Wesen der menschlichen Natur und die biologische, soziale und kulturelle Existenz des Menschen als Ganzes. Der Urvater der musikalischen Archetypen kann als der „erste Klang“ betrachtet werden, der Klang als solcher, der Klang als eine Form des menschlichen Kontakts mit dem Universum. Durch den Klang war der Mensch in der Lage, seine Gefühle auszudrücken.

Die Jahrtausende der Menschheitsgeschichte haben in musikalischen Klängen die kommunikativen Grundlagen sozialer und kultureller Interaktion in nachhaltigen Archetypen, in musikalischen Klängen, eingeprägt. „Die imperativen, ausrufenden, fragenden und erzählenden Tendenzen der Rufe, Schreie und Ausrufe sind in der menschlichen Sprache und in der Sprache der musikalischen Kommunikation gleichermaßen vorhanden. In der Wissenschaft wird dieses Klang-Primordial als Intonation definiert, vom lateinischen Wort „intono“ - laut aussprechen“[1].

[1] Cholopow J. N. Intonation // Musikenzyklopädisches Wörterbuch. Moskau, 1990. S. 214.

Im „kollektiven Unbewussten“ leben die einzelnen Intonationen auf unbestimmte Zeit weiter und bilden den so genannten „Kulturcode“. Wie viele Forscher (C. G. Jung, J. Duby, F. Braudel u.a.) festgestellt haben, widersetzen sich mentale Strukturen hartnäckig der Zeit und dem Wandel und bilden eine tiefe Schicht von Ideen und Verhaltensmustern, die sich mit dem Wechsel der Generationen nicht ändern. Auf diese Weise werden die musikalische Sprache, das Intonationssystem und die einzigartige Form der nationalen Kultur geformt. So hören wir die nationalen Elemente der Musik verschiedener Länder und Völker. Die Stabilität und Sesshaftigkeit der musikalischen „Codes“ sichert die langfristige Existenz einer bestimmten Musikkultur. Der Faktor des Raums, der Region, der geografischen Koordinate spiegelt sich auch im musikalischen „Code“ der Kultur wider. Die kulturellen Koordinaten der Welt: Ost - West, Nord - Süd in ihren natürlichen und klimatischen Bedingungen formen die menschliche Psyche der Region. Wie W. N. Cholopowa treffend bemerkt: „Es ist bezeichnend, dass die philosophische Idee der Harmonie, die mit dem Mittelmeerraum verbunden ist, zu einer Grundlage für die professionelle Musik in Europa geworden ist. In dieser Hinsicht erwiesen sich „der Atem des Nordens“, „nördliche Traurigkeit“, „russische Sehnsucht“ als Koordinaten des nationalen Charakters der Russen in der Weltsicht als ganz anders als die südlichen Winde der Weltzivilisation“[2].

[2] Cholopowa W. N. Musik als eine Form der Kunst. St-Petersburg, 2000. S. 44

Betrachten wir die wesentlichen Merkmale der Musikkulturen in den verschiedenen Ländern Europas.

**Italien**, ein Land im zentralen Mittelmeerraum, verfügt über eine fruchtbare geografische, natürliche und klimatische Lage. Unter diesen günstigen natürlichen Bedingungen hat sich die Mentalität der Nation entwickelt. Ein wichtiges Merkmal der nationalen Mentalität kann als melopoetisch (von griechisch melopoïia - Melodie) beschrieben werden, die Fähigkeit zu singen als eine emotionale und sinnliche Bewunderung der sie umgebenden Welt. Die Ursprünge der italienischen Musikkultur sind sehr alt und gehen auf die Musikkultur Roms zurück. Die römische Kultur wiederum verwertete das philosophische und praktische Musikwissen der griechischen Antike - „die Kindheit der Menschheit“ (F. Engels). In Italien wurde bereits im ersten Jahrtausend der Neuzeit das Wissen über Musiktheorie und Harmonielehre zum ersten Mal in Europa systematisiert. Musikalische Begriffe wie Tonleiter, Melodie, Intervalle, Akkorde, Harmonie, Dissonanz, Konsonanz, Enharmonismus usw. waren bekannt, und das pythagoreische System der „Harmonie der himmlischen Sphären“ und das Konzept „Musik ist Zahl“ wurden übernommen. Die Musikpraxis im alten Rom umfasste Chor-, Solo-, Instrumental-, Ritual-, weltliche und Unterhaltungsmusik. Die antike Welt wurde zerstört, aber das wissenschaftliche Wissen blieb bestehen. Der Name von Papst Gregor I. (590-604) ist mit der Verabschiedung des gregorianischen Chorals verbunden, der für mehrere Jahrhunderte die Grundlage der europäischen Kirchenmusik bildete. Der italienische Mönch und Gelehrte Guido von Arezzo (990-1050) leitete eine Reform der Musiknotation ein, indem er das Notensystem erfand, das noch heute verwendet wird. In der Renaissance (14. bis 16. Jahrhundert) wurde Italien zu einem Land, in dem neue, weltliche Musikgattungen wie das **Madrigal** (von lateinisch mater - Mutter, ein Lied in der Muttersprache) entstanden. Die italienischen Komponisten dieser Zeit verwendeten zunehmend Texte in italienischer Sprache und nicht mehr das „gelehrte“ Latein.

Die Madrigale erwiesen sich als eine musikalische Form, die in der Lage war, die Nuancen des poetischen Textes flexibel wiederzugeben, und sie machten ausgiebig Gebrauch von der Poesie von F. Petrarca, G. Boccaccio, B. Gwarini und L. Ariosto. Das Madrigal als besondere musikalische und poetische Form bot den Komponisten ungewöhnliche Möglichkeiten zur Entfaltung ihrer Individualität. Die bedeutendsten Vertreter dieser Gattung waren Carlo Gesualdo di Venosa (1560-1614) und Claudio Monteverdi (1567-1630).



Claudio Monteverdi (1567-1630). Maler Bernardo Strozzi (1640)

Die Instrumentalformen (Stücke für Laute, Bratsche, Orgel und andere Instrumente) verselbständigten sich. Auf dem Höhepunkt der italienischen Renaissance (1600) entstand eine neue europäische Gattung - die **Oper** (wörtlich: Werk, Tat, Komposition). Der russische Musikwissenschaftler und Komponist Boris Assafjew (1884-1949) bemerkte: „Die große Renaissance-Bewegung, die die Kunst des „neuen Menschen“ schuf und das Recht auf freien Ausdruck der Seele und des Gefühls jenseits des Rahmens der Askese verkündete, brachte auch den neuen Gesang hervor, in dem der gesungene, vokalisierte Klang zum Ausdruck des emotionalen Reichtums des menschlichen Herzens in seinen unendlichen Erscheinungsformen wurde. Diese tiefgreifendste Revolution in der Geschichte der Musik, die die Qualität der Intonation veränderte, d.h. die menschliche Stimme und Sprache, die den inneren Inhalt, die Seelenhaftigkeit, die emotionale Disposition offenbart, konnte nur die Kunst der Oper zum Leben erwecken“[1].

[1] Assafjew B. W. Über die Oper. Leningrad, 1976. S. 53.

Die Oper wurde zur Verkörperung von Ideen zur Wiederbelebung der antiken Tragödie. Aischylos, Sophokles und Euripides wurden für die Humanisten der Renaissance zu großen Vorbildern, denen sie nacheiferten. Doch die Idee, die griechische Tragödie wiederzubeleben, führte zur Entstehung eines ganz anderen Genres. An einem neuen Wendepunkt der Geschichte, in einem anderen sozialen Umfeld, auf einer höheren Ebene des musikalischen Denkens, wurde ein Genre geschaffen, das sich vierhundert Jahre lang bewährt hat und bis heute fortbesteht.

Die ersten Versuche, eine Oper (dramma per musica) zu schaffen, fanden in der sogenannten „Florentiner Camerata“ des Grafen Bardi statt: „Daphne“ von J. Peri (1597) und „Eurydike“ von G. Caccini (1600), „Orfeo“ von Cl. Monteverdi (1607)

wurden aufgeführt. Monteverdi (1607). Diese Werke haben ein neues Verständnis von musikalischer Kunst gezeigt, die Geburt eines neuen musikalischen Bewusstseins. Die neue Melodie verkörperte nicht die göttliche mittelalterliche Harmonie der Welt, sondern rein menschliche Gefühle, weshalb sie sich äußerlich stark von der sanften Rundheit, Ruhe und sogar Unbeweglichkeit des mittelalterlichen gregorianischen Chorals unterschied. Die Melodie verkörperte die psychologischen Merkmale der menschlichen Sprache, der Deklamation, daher der Name „melodische Rezitation“ - etwas erhöht „auf hohem Kothurn“, wie in den antiken Tragödien, aber immer noch verbunden mit der Erfahrung von Lebenssituationen, die jeder versteht. Der Wunsch, den Regeln des Aristoteles zu folgen, wurde von den ersten Opernkomponisten mit dem Einfluss der rationalistischen Ideen der Neuen Zeit kombiniert.

Das neue Musikgenre wurde schnell populär. Operntheater entstanden nicht nur in Italien, sondern in ganz Europa. Italien „exportierte“ das Genre der Oper und seine Komponisten bereitwillig in andere Länder. Das Beispiel Russlands im 18. und 19. Jahrhundert. Das *Modell* der Opera seria (ernste Oper), die auf mythologischen, biblischen und historischen Themen basiert, wurde in Italien entwickelt. Der spezifische italienische Gesangsstil, das *Cantare*, sowie die virtuose Stimme und Atmung gipfelten im *Belcanto*-Stil (schöner Gesang). Die dramaturgischen Funktionen in der Oper waren klar abgegrenzt: die Arien drückten den Seelenzustand der Figuren aus - die Affekte, die Rezitative zeigten die Entwicklung der Handlung. Nach und nach wurde die Rolle des Orchesters immer komplexer. Die Opernhandlung wurde durch szenische und inszenatorische Effekte ergänzt. Die Ästhetik der Bühnenhandlung hatte sich entwickelt. Die Nach-Renaissance-Kultur der Epoche verband die Massen mit einer sich ständig entwickelnden Professionalität. Die Aufgabe, eine neue professionelle Schule vorzubereiten, wurde in Angriff genommen: es galt, ein ganzes Heer neuer Arten von Musikern heranzuziehen - Sänger, Instrumentalisten, Dirigenten und Komponisten - sowie ein entsprechendes Publikum von Zuhörern heranzubilden, das die Innovationen der Komponisten wahrnehmen konnte. Mehrere Jahrhunderte lang waren die Aufführungen der italienischen Oper sowohl ein Attribut der höfischen Kultur als auch Zentren der kreativen Suche und Schulen einer neuen musikalischen Professionalität. Die Oper hat einen festen Platz in der geistigen Kultur des modernen Europas.

Die Geige als Berufsinstrument entstand in Europa Ende des 15. Jahrhunderts. Auf der Grundlage der Erfahrungen, die die Menschen beim Bau von Instrumenten und bei der Verbesserung des populären Geigentyps gesammelt hatten, entwickelten die Meister in Italien, Frankreich und Polen (gleichzeitig) im 15. und 16. Jahrhundert den Instrumententyp, der zum Klassiker wurde. Im Europa der Nach-Renaissance wurde die Violine zum führenden Instrument. Neben dem Genre der Oper wurde Italien zur Heimat des Instrumentalismus in verschiedenen Formen. Die Gruppe der Streichinstrumente wurde erweitert: Bratsche, Cello und Kontrabass kamen hinzu. In der italienischen Barockzeit entstand die Gattung der Soloviolinsonaten *da chiesa* (Kirche) und *da camera* (Kammer). Jede von ihnen entwickelte ihre eigene Bildsprache. Die Kirchensonate (*da chiesa*), bestehend aus vier Teilen: langsam - schnell - langsam - schnell, war von erhabener, pathetischer Art, bedingt durch den kirchlichen Rahmen und den konzentrierten Zustand des Publikums. Die Kammersonate (*da camera*) war für das häusliche weltliche Musizieren gedacht. Auch sie besteht aus vier Sätzen, die jedoch auf populären Tänzen mit unterschiedlichen Tempi - langsam und schnell - basieren: die Allemande, die Courante, die Sarabande und die Jigue. „Hohe“ Beispiele der Gattung der

Soloviolinsonaten wurden von den italienischen Komponisten P. Veracini (1690-1768), P. Geminiani (1687-1762), G. Torelli (1658-1709) und G. Tartini (1692-1770) geschaffen. An der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert entstanden die Gattungen Concerto grosso und Solo-Konzert. Das Element des „Wettbewerbs“ zwischen einzelnen Instrumentengruppen und dem Soloinstrument bildete die Grundlage für die Entwicklung der italienischen Instrumentalmusik. Arcangelo Corelli und Antonio Vivaldi waren bedeutende Komponisten auf diesem Gebiet.



Arcangelo Corelli (1653-1713)



Antonio Vivaldi (1678-1741). Maler François Morellon la Cave (1723)

Es ist wichtig zu erwähnen, dass italienische Komponisten der Violine die Eigenschaften der menschlichen Stimme verliehen, indem sie „die Violine zum Singen brachten, das Instrument vermenschlichten und seiner Kantilene die Qualitäten eines vokalen Belcanto verliehen“[1].

[1] Raaben L. N. Violinkonzerte des Barock und des Klassizismus. St.-Petersburg., 2000. S. 11.

Diese wichtige Beobachtung verweist auf eine besondere Mentalität, die nationale Veranlagung der Italiener zum Gesang, die sich in den Meisterwerken der italienischen Violinschule zeigt. Die Cremoneser Schule der Geigenmeister Stradivari, Guarneri und Amati trug wesentlich zur Entwicklung des Instrumentalismus in Italien bei. Diese Instrumente haben ihre Bedeutung als „hohes Vorbild“ bis heute behalten. Die größten Spieler der Gegenwart versuchen, die Instrumente der berühmten italienischen Geigenmeister der Vergangenheit zu spielen.

Italien hatte eine lange und tiefe Instrumentaltradition, die mit der Laute, der Orgel und dem Cembalo, dem Vorläufer des Klaviers, verbunden war. Das Cembalo aus

dem 16. Jahrhundert war das am häufigsten verwendete Instrument, aber es herrschte völlige Verwirrung über seine verbale Bezeichnung. Wie M. S. Druskin feststellte, gab es im Vergleich zu Italien „in keinem anderen Land Europas so viele verschiedene Bezeichnungen für das Klavier wie Monachord, Manicord, Monocord, Spinetto, Sordino, Cimbalo, Cembalo, Arpicordo, Clavichembalo, Gravicembalo“[1].

[1] Druskin M. S. Musik für Tasteninstrumente in Spanien, England, den Niederlanden, Frankreich, Italien und Deutschland im 16. - 18. Jahrhundert. Leningrad, 1960. S. 180.

Die weite Verbreitung des Klaviers in der musikalischen Praxis in Italien ging mit der intensiven Entwicklung der homophonen Musik einher, die sich im Gegensatz zur polyphonen Musik mit gleichberechtigten Stimmen auf die Hauptstimme stützte. Die Rolle des Basses (*basso continuo* - d.h. Kontrabass) wurde vom Klavier übernommen. In den 16. und 17. Jahrhunderten, unter den Bedingungen der raschen Entwicklung des Säkularismus in der Musik, wurde das Klavier allmählich zum führenden Instrument und ersetzte die Laute und die „Königin der Instrumente“ - die Orgel. Die führenden Musiker Italiens wie Andrea und Giovanni Gabrieli, Merulo, Diruta, F. Durante, Alessandro und Domenico Scarlatti und andere komponierten zahlreiche Werke für das Klavier, die später als „italienische Klavierschule“ bezeichnet wurden und sich von anderen europäischen Klavierschulen abhoben. Eine wichtige Eigenschaft der Tastenkunst wurde von dem herausragenden italienischen Komponisten des 17. Jahrhunderts **Girolamo Frescobaldi** (1583-1643) festgestellt, der „Arien für den Gesang auf dem Cembalo“ komponierte. Der Titel dieses Werkes weist auf eine wichtige Tendenz in der zukünftigen Entwicklung der Klavierkunst hin - das **Singen** auf dem Instrument. Der italienische Komponist wies auf diese Eigenschaft hin, viele Jahrhunderte bevor sie zur professionellen Norm für das Klavierspiel wurde.

Man kann also sagen, dass die Schaffung von Melodien mit weitem Atem, schön und geschmeidig in der Form, warm und sanft in der Intonation, wie die Luft des sonnigen Italiens, das Bestreben, jedes Instrument - sei es eine Geige oder ein Klavier - zu „vermenschlichen“, der „Kulturcode“ und die Mentalität ist, mit der sich Italien zu Beginn des 19. Jahrhunderts näherte.

**Frankreich** ist das größte Land in Westeuropa mit einem günstigen warmen Klima. Das Land hat eine ebenso reiche Geschichte der Musikkultur wie Italien. Im Folgenden sollen einige historische Meilensteine und Besonderheiten der Musikkultur vor dem 19. Jahrhundert aufgezeigt werden, die in direktem Zusammenhang mit dem Begriff des „Nationalen in der Musik“ stehen. Die europäische Geschichte befasst sich ausführlich mit der Frühzeit des französischen Staates. Diese Periode ist mit dem Aufstieg der *karolingischen* Dynastie (800-987), dem Aufstieg des Heiligen Römischen Reiches und den Kreuzzügen verbunden, die die Grenzen des Heiligen Römischen Reiches erweiterten. Von großer aufklärerischer Bedeutung waren die Kaiserkrönung Karls des Großen und die anschließende „*Karolingische Renaissance*“, in der das Interesse an weltlichem Wissen, am antiken Modell der „sieben freien Künste“ (Alkuin, Scott, Eriugena, Tuotilo), zunahm. Als Folge dieser intellektuellen Bewegung wurde 1253 in Paris die erste Universität Europas, die Sorbonne, eröffnet, an der der Musik als einem der Pflichtfächer des Quadrums der „sieben freien Künste“ ein hoher Stellenwert eingeräumt wurde.





Alte Ansicht der Sorbonne

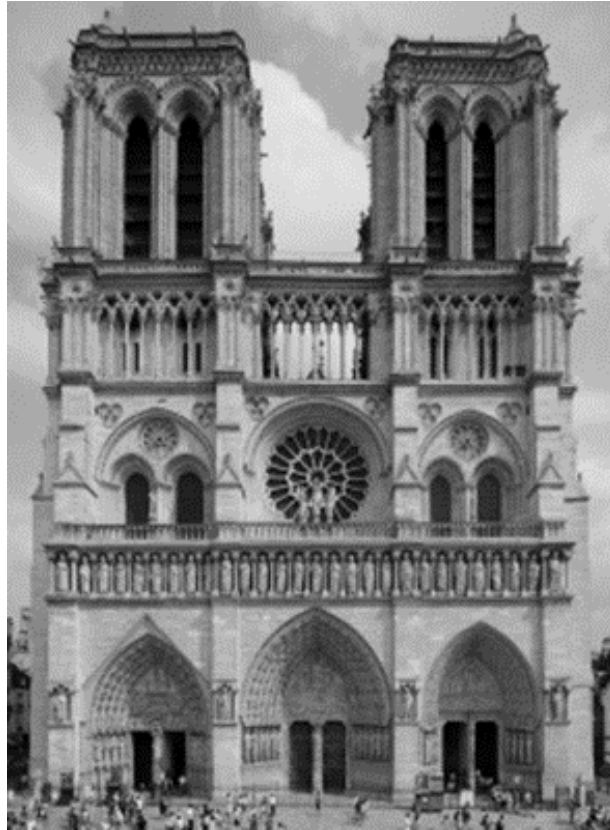


Zeitgenössische Ansicht der Sorbonne

In dieser Zeit wurde auch die berühmte Gesangsschule Notre-Dame (Kathedrale von Notre-Dame) gegründet, in der die größten Meister ihrer Zeit zusammenkamen: Sänger, Komponisten und Gelehrte.

Nach der Spaltung der christlichen Kirche (1054) wurde der größte Teil Europas römisch-katholisch. Die musikalische Grundlage für den Gottesdienst war der einstimmige gregorianische Choral in lateinischer Sprache, der im 10. - 12. Jahrhundert kaum verändert wurde. Im Jahr 1300 erschien ein theoretisches Werk des französischen Theoretikers, Komponisten, Philosophen, Dichters und Freundes von Francesco Petrarca, **Philippe de Vitry** (1291-1361), mit dem Titel ***Ars nova***

(neue Kunst). Dieser Name war dazu bestimmt, eine ganze Richtung der frühen Renaissance in Europa in Theorie und Praxis der musikalischen Kunst zu bezeichnen.



Notre Dame von Paris

Der Name „ars nova“ spiegelt viele der Ideen von Musikern wider, die die Notwendigkeit sahen, die grundlegenden Normen der mittelalterlichen Kirchenmusik zu verändern. Die Theorie und Praxis der Ars nova bereitete die Entstehung eines neuen Systems zum Verständnis von Musik vor, das sich auf die Kunst und die Weltanschauung der Renaissance stützte. Unter den französischen Komponisten der Richtung *Ars nova* ging **Guillaume de Machaut** (ca. 1300-1377) in die Geschichte der Weltmusik ein - der letzte Trouvère des Spätmittelalters, Autor zahlreicher einstimmiger Volkslieder (weltlich, Laien). Balladen und Rondos - Genres, die teils der Volkskunst, teils der professionellen Poesie der Zeit entlehnt sind. Guillaume de Machaut schrieb die erste Messe mit einer ausgeprägten zyklischen Struktur, einer polyphonen Struktur und der intonatorischen Verbindung zwischen allen Teilen. Die Gattung der Messe verkörperte die religiöse Philosophie seiner Zeit, die Idee der „Synodalität“ und eine neue Ebene des individuellen kompositorischen Denkens.

Die symbolische Bedeutung der Messe, eines fünfstimmigen Chorwerks, war mit dem Ritus der Verwandlung von Brot und Wein in den Leib und das Blut Jesu verbunden. Die Funktionen der fünf Hauptteile, die auf dem heiligen Text basieren, wurden kanonisiert



1. Kyrie eleison (Herr, erbarme dich).
2. Gloria (Gloria in excelsis Deo - Ehre sei Gott in der Höhe).
3. Credo (Credo unum Deum - Ich glaube an den einen Gott).
4. Sanctus (Sanctus dominus Deus Sabaoth - Heiliger Herr, Gott der Heerscharen) und Benedictus (Benedictus qui venit in nomine Domini - Gesegnet sei, wer im Namen Gottes kommt).
5. Agnus Dei (Agnus Dei, qui tollis peccata mundi - Lamm Gottes, das die Sünden der Welt hinwegnimmt).

Mit diesem Werk leitete Guillaume de Machaut die Wende der Musikkunst „von der Monodie zur Polyphonie“ ein. Zwei Jahrhunderte lang ließen sich flämische Komponisten aus historischen Gründen (Hundertjähriger Krieg) in Paris nieder und brachten die „streng geschriebene“ Polyphonie zu höchster Vollendung. Die tiefste Welt der menschlichen Erfahrung offenbart sich in der Gattung der Messe: lyrisch-traurige, ausdrucksstarke und dramatische, jubelnde, ekstatische, erhabene und kontemplative musikalische Bilder füllen die Werke der niederländischen Komponisten H. Dufai, J. Hoquegem, J. Despres, Orlando Lasso und der Italiener G. Palestrina, G. Gabrieli und anderer. Bevor die Oper 1600 in Italien aufkam, war die Messe die führende Gattung in der europäischen Musik, die die subjektiv-persönliche Beziehung des Menschen zu Gott und das objektiv-soziale Bewusstsein der „Synodalität“ zum Ausdruck brachte. Es sei darauf hingewiesen, dass die Gattung der Messe in Frankreich, in Paris, entstanden ist.

Die *Ars nova*-Musik war in den weltlichen Vokal- und Lyrikgattungen recht stark vertreten. Dazu gehören die Troubadoure, Trouvère und Minnesänger, die bereits im Mittelalter in Europa entstanden sind. Die Volksmusik des Mittelalters und der Renaissance existierte ausschließlich in Lied- und Textform. Sie waren die offensichtlichen Vertreter der weltlichen Volksmusik und die Begründer der „Karnevals- und Lachkultur“. Wie M. M. Bachtin bemerkte: „Die ganze ungeheure Welt der Lachformen und -manifestationen stand im Gegensatz zur offiziellen ernsten (im Ton) Kultur der Kirche und des feudalen Mittelalters“[1].

[1] Bachtin M. M. Das Werk von François Rabelais und die Volkskultur des Mittelalters und der Renaissance. 2. Aufl., Moskau, 1990. S. 3.

Der Gesang, der Tanz und die Akrobatik der Volksmusiker waren frei und abwechslungsreich. Es herrschten Liedformen mit volkstümlichen und ritterlichen Themen vor, und die Höflichkeit konnte mit einem Appell an Gott verbunden werden:

Und er begann zu springen und zu fliegen  
Vorwärts, rückwärts schleuderte er sich;  
Er hat sich fünf Mal umgedreht.  
Und indem er sich verbeugte, sagte er erneut:  
„Nimm an als Geschenk, o Mutter Christi,  
Den Fleiß eines armen Narren!“  
Und wieder begann eine Reihe von Figuren,  
Und er machte eine Runde mit seinem Kopf,  
Dann machte er eine Spanientournee,  
Dann Französisch und Champagner[2].

[2] Gruber R. I. Geschichte der Musikkultur. Moskau; Leningrad, 1941. S. 514.

Ein weiteres Detail in diesen Gattungen ist der besondere rhythmische, energische musikalische Puls, der zu einem wesentlichen Merkmal des französischen Musikdenkens werden sollte.

Die Entstehung des weltlichen mehrstimmigen Gesangs (*Chanson*) mit Texten von Rabelais, Clément, Marot und Pierre Ronsard geht auf die Blütezeit der Renaissance in Frankreich zurück. Der führende Komponist dieses Genres ist **Clément Janequin**, der mehr als 200 mehrstimmige Lieder geschrieben hat. In der französischen Instrumentalmusik (Bratsche, Laute, Gitarre, Geige als Volksinstrument) wurden die Tanzgenres bevorzugt. Charakteristisch ist, dass sich zwei oder mehr kontrastierende Tänze (Gaillarde) zu eigentümlichen Zyklen verbinden, die zur Grundlage der späteren *französischen Tanzsuite* werden.

Im 17. - 18. Jahrhundert vollzog sich in Frankreich ein radikaler Wandel der Musikkultur. Mit der Errichtung der absoluten Monarchie setzten sich die weltlichen Musikgattungen gegenüber den kirchlichen durch. Die Ära des „Sonnenkönigs“ Ludwig XIV. (1638-1715) war das goldene Zeitalter des französischen Staates und der Kultur. Viele Jahre lang verbreitete sich der französische Einfluss in ganz Europa, auch in Russland. Die Jahre der Herrschaft Ludwigs XIV. sind geprägt vom außergewöhnlichen Pomp des Hoflebens, dem Wunsch des Adels nach Luxus und anspruchsvoller Unterhaltung. Ludwig XIV. ließ Versailles errichten, ein einzigartiges Schloss mit Park in der Nähe von Paris, ein einzigartiges Denkmal für den „Sonnenkönig“, das seine historische und kulturelle Bedeutung bis heute bewahrt hat.



Blick auf Versailles

Das Diktum Ludwigs XIV. „Der Staat - das bin ich!“ Im Alter von zwölf Jahren gab der König sein Debüt im Hofballett und blieb dieser Kunst ein Leben lang treu. Das Hofballett wurde zum wichtigsten Genre des französischen Gesellschaftslebens. Diese gesellschaftliche Ordnung wurde von den herausragenden Komponisten der Zeit erfüllt

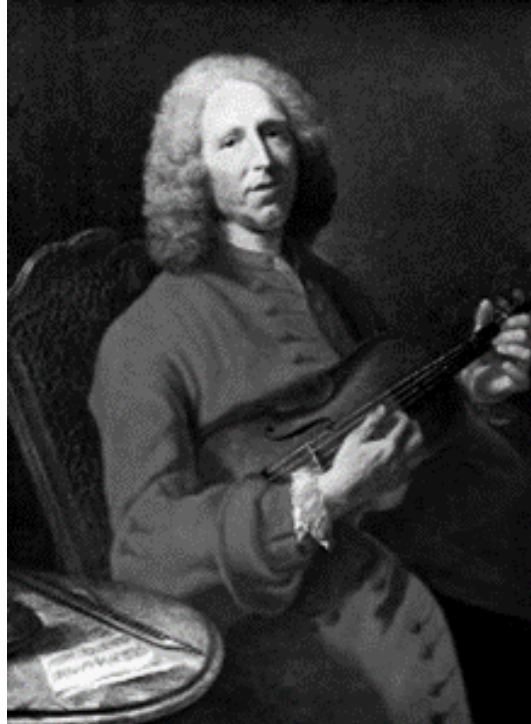
Unter ihnen komponierte **Jean-Baptiste Lully** (1632-1687) - „Hofkomponist für Instrumentalmusik“ Ludwigs XIV. zu Beginn seiner Karriere - Ballette für Hoffeste und tanzte oft mit dem König. Die Musik dieser Ballette, malerisch und dynamisch, war von einem starken Rhythmusgefühl geprägt, das nach und nach zu einem wesentlichen Merkmal der französischen Musik wurde.



Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Maler Nicolas Mignard

Nachdem Lully 1672 die Leitung der „Königlichen Musikakademie“ übernommen hatte, erhielt er das Monopol für die Aufführung von Opern in Frankreich und blieb bis an sein Lebensende Leiter des Opernhauses. Die rationalistische Ästhetik des Klassizismus, die Geschmack, ein Gleichgewicht von Schönheit und Wahrheit, Klarheit des Konzepts und Harmonie der Komposition forderte - verkörpert in den Tragödien von Jacques Racine und Pierre Corneille - hatte einen tiefgreifenden Einfluss auf die Musik. Lully war der Schöpfer eines typisch französischen Theaterstücks - der *lyrischen Tragödie* - in Anlehnung an die klassizistische Dramaturgie von Jules Racine und Pierre Corneille. Tänze, Prozessionen und Märsche spielten eine wichtige Rolle in Lullys *lyrischen Tragödien*. Lully war ein großer Meister auf diesem Gebiet, und seine Tänze (*Menuett, Gavotte, Sarabande, Canari* usw.), einfach und plastisch, anmutig und höflich, spiegeln den Geschmack und die Ästhetik seiner Zeit wider.

**Jean Philippe Rameau** (1683-1764) - ein weiterer herausragender französischer Komponist, Theoretiker und Cembalist - setzte Lullys Arbeit am Musiktheater fort. Das Musiktheater der „Versailler Ära“ spiegelt die konstruktiven Prinzipien des Musiktheaters mit architektonischer Klarheit wider.



Jean Philippe Rameau (1683-1764). Maler Jacques Aved

Diese spiegeln sich im Werk Rameaus wider, in seiner Gattung des Opern-Balletts, die musikalische Tragödie, heroisches Ballett und „Buffon“-Ballett miteinander verbindet und Dialoge, Tanz und Pantomime miteinander kombiniert. Rameaus „Buffon-Ballett“ ist ein Echo auf den berühmten „Buffon“-Krieg und den philosophischen und ästhetischen Kampf um die Demokratisierung der Oper in Paris. Die italienische komische Oper (Opera buffa), die 1752 in Paris aufgeführt wurde, erregte viele Gemüter, vor allem die der Enzyklopädisten. Im Theater der damaligen Zeit gab es verschiedene Opernstile: höfische und demokratische. Neben seinen theatralischen Werken ging Rameau mit seinem Werk „Ursprung der Harmonie“ (1722) auch als Musiktheoretiker in die Musikgeschichte ein. Ein Jahrhundert später analysierten der Physiker Helmholtz und später der große deutsche Musiktheoretiker Hugo Riemann Rameaus Erkenntnisse und griffen sie auf.

J. F. Rameau und J. B. Lully schrieben ebenfalls Geschichte in der Kunst des Klaviers. Neben diesen Meistern gab es weitere Komponisten: François Couperin, Louis Dacin und François Dandrieu. In ihrer Musik erreichte die **Cembalosuite** - bestehend aus mehreren Stücken, die durch eine einzige Idee verbunden sind - ihren künstlerischen Höhepunkt. Die Werke der französischen Cembalisten zeichnen sich durch die Raffinesse der Bilder, die Subtilität und Eleganz des Stils aus. Die Instrumentalminiaturen hatten Programmtitel: „Die Schnitter“, „Die Traubenleser“, „Das Tamburin“, „Der Kuckuck“, „Der Zigeuner“, „Die Dämmerung“, „Die Florentinerin“ und andere. Damit sind die gattungsimaginativen und lyrisch-psychologischen Tendenzen in der Musik umrissen, die sich später im 19. Jahrhundert breit entfalten sollten. Die Werke der französischen Cembalisten wiesen bestimmte Merkmale auf, die sie von den anderen Klavierschulen der damaligen Zeit - der spanischen, italienischen und englischen - unterschieden. Zu diesen

Merkmale gehört die besondere Art der *Verzierung* der Melodie. Der Reichtum an Verzierungen verlieh den Cembalowerken eine gewisse Raffinesse und auch eine größere Kohärenz, „Melodiösität“ und „Länge“, die den unzusammenhängenden Klang des Instruments überwand.

Ihren intellektuellen Höhepunkt fand die französische Musikkultur im Zeitalter der Aufklärung im Werk der großen französischen Aufklärer mit der Veröffentlichung der mehrbändigen (35 Bände) „Grand Encyclopédie de Diderot und d'Alembert“ im Jahr 1751. Die „Enzyklopädie“ enthielt mehr als **60.000** Artikel zu verschiedenen wissenschaftlichen Erkenntnissen, Künsten, Kunstgattungen und Handwerken.

Bei der Vielfalt der Themen gab es jedoch eine allgemeine Linie - eine wissenschaftliche Herangehensweise an das betreffende Thema, die die Anfänge des Themas und die Wege seiner weiteren Entwicklung aufzeigt. Artikel über Musik nehmen einen sehr bescheidenen Platz ein - es sind „nur“ 750![1].

[1] Samsonowa T. P. „Enzyklopädie“ von Diderot und Dalamber und ihr Einfluss auf die Verbreitung des musikalischen Wissens in Russland // Probleme der Musikerziehung und Pädagogik. Interkollegiale Sammlung von wissenschaftlichen Werken. St. Petersburg., 1994. S. 28-37.

Infolgedessen können sie umfassend betrachtet werden, als ein ganzes System musikalischen Wissens, das die europäische Theorie und Praxis der Musik in der Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelt hat. Der Inhalt der Artikel der „Enzyklopädie“ kann auf dem Niveau des musiktheoretischen Musikdenkens der Zeit, der Musizierpraxis auf verschiedenen Instrumenten, dem Stand des Musiktheaters und drängenden ästhetischen Problemen beurteilt werden. Die Autoren der Artikel waren Rousseau, Diderot, Voltaire, Helvetius, Holbach, Grimm, D'Alambert, Montesquieu und andere Philosophen. Die weltweite Bedeutung von Diderots und D'Alemberts „Enzyklopädie“ ist allgemein bekannt. Es ist jedoch hervorzuheben, dass in diesem kollektiven Werk der Enzyklopädisten die besonderen Eigenschaften des Geistes und der Mentalität der französischen Nation zum Ausdruck kamen: Rationalität und Klarheit, begriffliche Ordnung und Maßstab, wissenschaftliche Genauigkeit und ethische Orientierung.

*ENCYCLOPÉDIE,*  
O U  
DICTIONNAIRE RAISONNÉ  
DES SCIENCES,  
DES ARTS ET DES MÉTIERS,  
*PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES.*

Mis en ordre & publié par M. *DIDEROT*, de l'Académie Royale des Sciences & des Belles-Lettres de Prusse; & quant à la PARTIE MATHÉMATIQUE, par M. *D'ALEMBERT*, de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, & de la Société Royale de Londres.

*Tantum series juncturaque pollet,  
Tantum de medio sumptis accedit honoris!* HORAT.

TOME PREMIER.



A PARIS,

Chez { B R I A S S O N, *rue Saint Jacques, à la Science.*  
D A V I D l'aîné, *rue Saint Jacques, à la Plume d'or.*  
L E B R E T O N, *Imprimeur ordinaire du Roy, rue de la Harpe.*  
D U R A N D, *rue Saint Jacques, à Saint Landry, & au Griffon.*

M. D C C. L I.

*AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.*

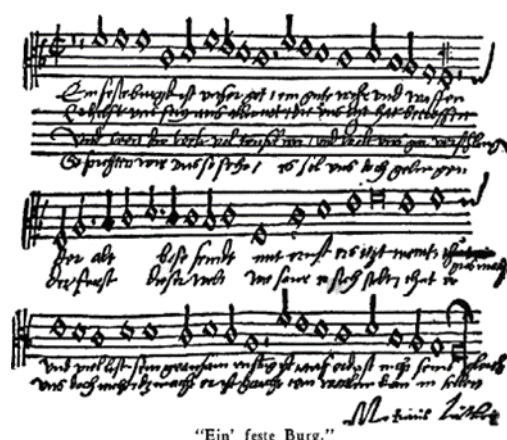
Titelseite der „Großen französischen Enzyklopädie von Diderot und d'Alembert“, 1751.

So fügt sich der nationale Faktor in der Musikkultur Frankreichs seit vielen Jahrhunderten in das Gesamtbild der historischen Entwicklung ein. Zunächst einmal ein natürliches Rhythmusgefühl, das es ermöglichte, bestimmte musikalische Gattungen mit einer klar ausgeprägten Organisation des Rhythmus zu schaffen: Ballett, Opernballett, lyrische Oper, in der auch ein Ballett vorkam. Ein natürliches Rhythmusgefühl erlaubte es den besten Vertretern der Komponistenschule, eine bestimmte Art von Suiten zu schaffen, die auch auf dem Tanz basierten; dies wurde besonders in der Klaviermusik deutlich. Der Rationalismus, das Streben nach Systematisierung des Wissens, das in der Schaffung der Großen Französischen Enzyklopädie seinen vollen Ausdruck fand, ist ebenfalls Ausdruck der Eigenheiten



der französischen Mentalität, ein Faktor, der nicht an der Musikkultur im Allgemeinen vorbeigegangen ist.

Wie im vorigen Absatz erwähnt, bildete sich **Deutschland** erst recht spät (im 19. Jahrhundert) zu einem einzigen Staat. Die Wurzeln der deutschen Musik reichen jedoch bis in die Antike zurück. Archäologische Forschungen zeigen, dass alte deutsche Stämme Blasinstrumente (*Luren*) besaßen, deren Herstellung auf die Bronzezeit zurückgeht. Historische Denkmäler zeugen von einer entwickelten Kultur des Volksliedes mit epischen, rituellen, arbeitsbezogenen und lyrischen Stilen. Wie von zeitgenössischen Forschern der deutschen Volkskultur festgestellt wurde, ist die musikalische Kultur des deutschen Volksliedes eng mit einer Vielzahl lokaler Dialekte verbunden und steht in Wechselwirkung mit der Volkskunst der Grenzvölker - der slawischen im Osten, der französischen und niederländischen im Westen, der skandinavischen im Norden, der bayerischen in Süddeutschland, usw. In seiner historischen Entwicklung gibt es jedoch eine einheitliche intonatorische Struktur des deutschen Volksliedes. Dieses einzigartige Bauwerk hat die raue Kraft der Volksbewegung der Reformationszeit und des Dreißigjährigen Krieges (1618-1648), geistige Stärke und religiösen Glauben in sich aufgenommen. Das Land war zersplittert - zu Beginn des 18. Jahrhunderts gab es rund 350 Herzogtümer, Fürstentümer und Markgrafschaften. In dieser Zersplitterung erfüllte die Musik eine festigende Rolle im geistigen Leben der Nation. Von besonderer Bedeutung für die Herausbildung der deutschen Musiksprache war die Reform von **Martin Luther** (1483-1546), dem Initiator der Reformation und Übersetzer der Bibel ins Deutsche. Luther hatte eine umfassende Kenntnis der zeitgenössischen europäischen Musik und der Volkslieder seines Landes. Er schuf eine neue Richtung für den Gottesdienst, indem er einen auf dem deutschen Volkslied basierenden Choral schuf, der sich vom gregorianischen Choral unterscheidet. Luther schuf etwa 30 Choräle, die auf deutschen Volksliedern basieren. Hier ist ein Autograph von Luthers berühmtem Kirchenlied „Gott ist unsere Festung“ („Ein' feste Burg ist unser Gott“), das er zwischen 1527 und 1529 komponierte.



Autograph von Luthers Kirchenlied „Der Herr ist unsere Festung“

Infolge von Luthers Reformen wurde der lateinische gregorianische Gesang im Gottesdienst in Deutschland durch Gesänge in deutscher Sprache ersetzt. Die Postulate des Protestantismus unterschieden sich erheblich von denen des Katholizismus. Die Übersetzung des liturgischen Textes in eine für die Masse der Gläubigen verständliche deutsche Sprache und die bewusste, aktive Übernahme von Volksliedmelodien in Luthers Reformen steigerten den emotional-persönlichen Aspekt des Gottesdienstes ins Unermessliche. In der protestantischen *Liturgie* nahm die Bedeutung des gemeinsamen *Chorals* zu, bei dem die Gemeinde ihre Gebete direkt an Gott richtet, ohne dass ein Priester dazwischengeschaltet ist. Die Orgel spielte im Gottesdienst eine besondere Rolle. In den deutschen Kirchenordnungen des 15. - 16. Jahrhunderts waren die Aufgaben der Organisten klar definiert, und sie leiteten im Allgemeinen das Musikleben der Stadt[1].

[1] Schweitzer A. Johann Sebastian Bach. Moskau, 1964. S. 23.

Der Organist leitete den Gottesdienst ein - er spielte das Solo, gab den Ton für den Priester und den Chor vor, spielte, wenn der Chor schwieg, und spielte, wenn die Gemeinde sang.

Das Leben des großen **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) ist ein Beispiel dafür.



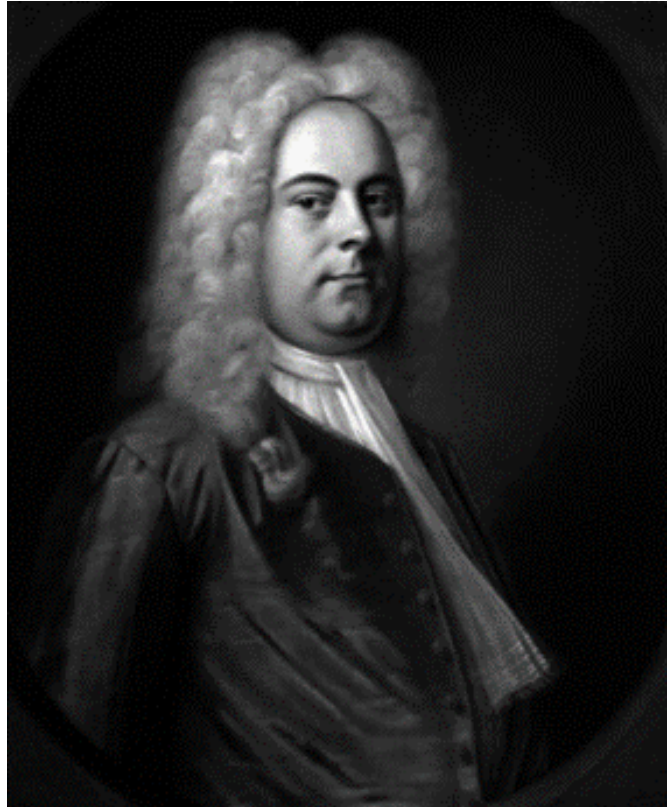
Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Er hat sein ganzes Leben in den Dienst Gottes und der Musik gestellt. Bach bekleidete das ehrenvolle und prestigeträchtige Amt des Organisten in verschiedenen deutschen Städten: Arnstadt, Mülhausen und Köthen. In Leipzig an der Thomaskirche wirkte Johann Sebastian Bach 25 Jahre lang, bis zu seinem



Todestag. Er übernahm zahlreiche und mühsame Aufgaben als Organist und Kantor (Gesangslehrer), hielt täglich Gottesdienste ab, begleitete Beerdigungen und Taufen, unterrichtete junge Sänger im Singen und Spielen verschiedener Instrumente, probte mit den Musikern der Stadtkirche, da er jede Woche eine neue Kantate oder Messe aufführen musste; er arbeitete unermüdlich und schrieb Musik. Bach war vielseitig. In allen Gattungen außer der Oper hinterließ er seine unnachahmlichen Spuren und komponierte über tausend Werke. Diese sind zahlreich, darunter groß angelegte Vokal- und Chorwerke - Choräle, Kantaten, Messen, Oratorien, „Leiden“ (Passionen); Orchesterwerke, Konzerte und Sonaten für verschiedene Instrumente: Orgel, Violine, Klavier, Cello, Flöte. Es war Johann Sebastian Bach, der die jahrhundertelange Entwicklung der europäischen Polyphonie vollendete. Die Synthese von Chor- und Instrumentalmusik als Ausdruck ernster Gedanken fand ihren Höhepunkt in Werken von Johann Sebastian Bach wie der „Matthäuspassion“, der „Johannespassion“ und der h-Moll-Messe. Bachs musikalisches Denken ist so endlos wie sein Gespräch mit Gott. Die Konstruktionen seiner Werke ähneln gotischen und barocken Kathedralen, die in den Himmel weisen. In dieser Erhabenheit ist kein Platz für Eitelkeit und Kleinlichkeit, und die Seele ist konzentriert und erhaben. Dieser Höhenflug philosophischer Gedanken zum Verständnis von Existenz, Leben und Tod, Tragödie und Erleuchtung in Johann Sebastian Bachs Passionen, Messen und Kantaten, ausgedrückt in der synthetischen Linie von Wort und Musik, sollte in den folgenden Jahrhunderten zu einer Tradition der deutschen Musik werden. So würde Ludwig van Beethovens Neunte Sinfonie mit ihrem chorischen Finale „Vereint euch, Millionen“ zu einem Gedicht von F. Schiller ein Jahrhundert später eine Fortsetzung von Bachs Ideen und einen hohen Ausdruck der Mentalität der deutschen Nation darstellen. Diese Eigenschaften sind Ausdruck jener Züge des deutschen Charakters, die sich in der Musik Wagners, in der klassischen Philosophie Kants, Hegels und Nietzsches, in der Literatur Thomas Manns und in der Lyrik Goethes und Schillers weiterentwickeln sollten.

Das Schicksal eines anderen deutschen Komponisten, Bachs Zeitgenosse Georg Friedrich Händel (1685-1759), verlief anders.



Georg Friedrich Händel (1685-1759)

Religiösen Vorstellungen war der Komponist fremd. Händel wandte sich der weltlichen, theatralischen Musik zu. Das deutsche Musiktheater war zu dieser Zeit noch nicht entwickelt, was den Komponisten zwang, seine Heimat zu verlassen. In Italien, in Florenz, Rom, Neapel und Venedig, erlangte er Ruhm als erstklassiger Opernkomponist. 1711 nahm er eine Einladung nach London an, wo seine Oper „Rinaldo“ mit Erfolg aufgeführt wurde. Händel verbrachte 50 Jahre seines Lebens in London, und die Engländer nennen Händel den englischen Komponisten. Händel schrieb über 40 Opern in der Gattung der Opera seria und eine Vielzahl von Instrumentalmusik, sowohl für Solisten als auch für Orchester, darunter die berühmten Concerti grosso. In der Weltmusik ist Händel als Autor monumentaler Oratorien zu biblischen Themen bekannt: „Samson“, „Jephtha“, „Judas Makkabäer“ und „Der Messias“ u.a. In ihnen kam Händels nationales Genie zum Vorschein: universelle Ideen, aufgelöst in einer Synthese von Wort und Musik, Chor und Orchester, gekleidet in mächtige Konstruktionen musikalischer Formen.

Die kleine deutsche Stadt Mannheim, die seit 766 urkundlich erwähnt wird, war zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Geburtsstätte einer neuen Strömung in der Instrumentalmusik, der „*Mannheimer Schule*“. Die Bedeutung dieses Phänomens kann mit der Geburt der Oper in Italien verglichen werden, mit der „*Florentiner Camerata*“ des Grafen Bardi im Jahr 1600. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts entwickelten sich die Mannheimer Symphoniker zu einem der besten Orchester in Europa. Ihr Leiter war der berühmte Dirigent, Geiger und Komponist, der Tscheche **Johann Stamitz** (1717-1757). Die „*Mannheimer Camerata*“ brachte so herausragende Musiker und Komponisten der damaligen Zeit wie Karl Stamitz, H.

Kannabich, F. K. Richter und A. Filz zusammen. In ihrer Kunst fassten die „Mannheimer“ die typischen Tendenzen des europäischen Instrumentalismus zusammen, die zum *Symphonismus* führten. Die Mannheimer Komponisten wandelten die Sinfonie in ein eigenständiges Orchesterwerk um, das meist aus vier Sätzen besteht: *Allegro*, *Andante*, Menuett und Finale.

**Symphonismus** ist ein allgemeiner Begriff, der sich von dem Begriff „Symphonie“ ableitet, aber nicht mit ihm identifiziert wird. Im weitesten Sinne ist der „Symphonismus“ ein künstlerisches Prinzip einer philosophisch verallgemeinerten dialektischen Reflexion des Lebens in der Musik. Der Symphonismus als ästhetisches Prinzip zeichnet sich dadurch aus, dass er sich auf die Kardinalprobleme der menschlichen Existenz in ihren verschiedenen Aspekten konzentriert: sozial und historisch, emotional und psychologisch und andere. Gleichzeitig beinhaltet der Begriff des „Symphonismus“ eine besondere Qualität der inneren Organisation eines musikalischen Werkes, seiner Dramaturgie und Formgebung. Der Symphonismus als Methode der Musikentwicklung ist in der Lage, Entstehungs- und Wachstumsprozesse, den Kampf widersprüchlicher Elemente durch intonatorische thematische Kontraste und Verbindungen, die Dynamik und den Organismus der musikalischen Entwicklung besonders tiefgreifend und wirkungsvoll zu offenbaren. Der Symphonismus, der im 18. Jahrhundert auf deutschem Boden entstand, hat im 19. und 20. Jahrhundert in Europa und Russland einen langen Entwicklungsweg hinter sich. Die Komponisten des 21. Jahrhunderts führen die Ideen des Symphonismus fort und entwickeln sie weiter. Heutzutage geht der Begriff „Symphonismus“ über die Musikwissenschaft hinaus: die Literaturkritik verwendet den Begriff, wenn sie sich auf die Romane von Leo Tolstoi und F. M. Dostojewski, A. Camus und M. Proust bezieht.

Wie wir sehen, hat die deutsche Musik ihre ganz eigenen nationalen Merkmale, die auf einem tiefen religiösen Gefühl beruhen, das eine Tiefe und Länge der Gedanken hervorbringt. Die Entstehung des *Symphonismus* als Methode des musikalischen Denkens und die Entstehung der *Symphonie* als neue musikalische Gattung sind ein besonderes Phänomen der deutschen Musikkultur. Das Volksepos und das Volkslied bildeten das Fundament der deutschen Musikkultur, die in Wagners Opern und in der deutschen und österreichischen Sinfonik ihren endgültigen Ausdruck fand.

**Österreich** ist ein mitteleuropäischer Staat, der erstmals im Jahr 996 urkundlich erwähnt wurde. Die österreichische Musik entwickelte sich in ständiger Wechselwirkung mit den Musikkulturen anderer Nationen, deren Territorien zunächst an das Habsburgerreich angrenzten und später Teil desselben wurden. Neben den engen Verbindungen zur deutschen Musik aufgrund der gemeinsamen Sprache und der Nähe der künstlerischen Traditionen waren auch ungarische, tschechische, mährische, serbische, kroatische und andere Melodien im österreichischen Musikleben beliebt. In der österreichischen Musik finden sich auch Spuren italienischer und französischer Einflüsse. Trotz der Vielfalt der Einflüsse behielt die österreichische Musikkultur jedoch ihre eigene Identität. Die Träger der musikalischen Traditionen im Mittelalter waren fahrende Sänger - *Spielleute* und *Vaganten*. An den Höfen der Herzöge von Tirol und der Steiermark blühten die *Minnesänger*, Interpreten ritterlicher Dichtung und der heroischen Nibelungen. Im Zeitalter der Renaissance begann sich die Hausmusik zu entwickeln. Es entstanden zahlreiche Chöre und Instrumentalkapellen. Wien entwickelte sich zu einem Zentrum der Musik und eröffnete 1365 eine Universität, deren Studenten gemeinsam mit

studentischen Sängern aus der Stephanskirche einen Chor für kirchliche und weltliche Musik bildeten.



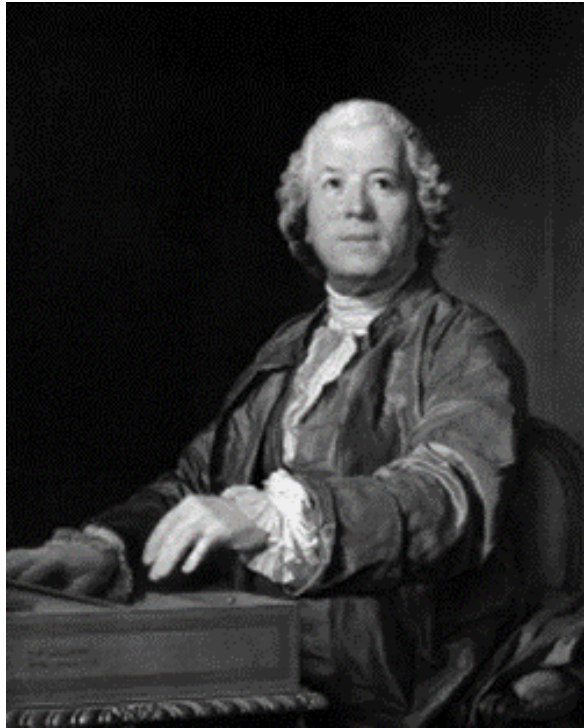
Das Wappen der Universität Wien



Universität Wien

1498 wird die Hofkapelle in Wien errichtet. Die österreichische Chorkultur wurde stark von der niederländischen Schule der Polyphonie beeinflusst: zu verschiedenen Zeiten waren niederländische Komponisten in Wien tätig. Im 15. - 17. Jahrhundert war die österreichische Chorkultur jedoch durch bedeutende österreichische Komponisten wie J. Sladkonia, H. Fink und A. von Bruck vertreten. Im Laufe der Zeit wuchs das Interesse Österreichs an seinem eigenen Volkslied. Im 16. Jahrhundert erschienen die ersten Sammlungen von österreichischen Volksliedern. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts erlebte das *Singspiel* (wörtlich: ein Spiel mit Gesang) eine Blütezeit der Bühnenmusik und der Musikstücke. *Singspielmusik* ist einfach, soll populär sein und ist eng mit der Volksmusikkultur verbunden. Der Inhalt des Singspiels ist mit dem bürgerlichen Drama verbunden. Singspiele basierten auf alltäglichen, „prosaischen“ Handlungen, enthielten aber auch Elemente von Märchen, Idylle und Ironie. Das Singspiel nahm die Traditionen der italienischen, französischen und englischen komischen Oper auf; ein Jahrhundert später entstand auf dieser Grundlage eine weitere Theatergattung - die **Operette**.

Wien war jahrhundertlang Sitz der Habsburger und unter ihrer Herrschaft die Hauptstadt des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und damit das kulturelle und politische Zentrum Europas. Es war die Geburtsstätte der Musikkultur. Der herausragende österreichische Komponist und Dramatiker **Christoph Willibald Gluck** (1717-1787) startete seine Opernreformen in Wien.

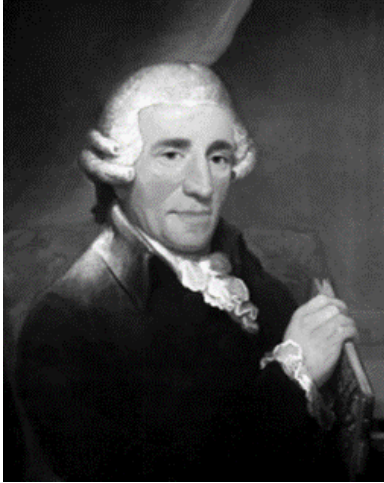


Christoph Willibald Gluck (1717-1787)

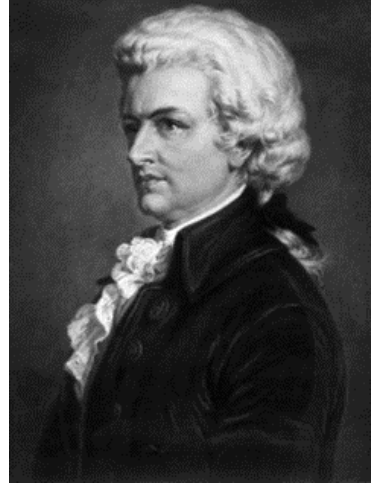
Glucks Reform war ein Spiegelbild der Ideen der Aufklärung. Am Vorabend der Französischen Revolution von 1789 stand das Theater vor der Aufgabe, nicht zu unterhalten, sondern zu erziehen. Doch weder die italienische Oper noch die französische „lyrische Tragödie“ waren dieser Aufgabe gewachsen. Sie waren vor allem dem aristokratischen Geschmack unterworfen, was sich in der unterhaltsamen, frivolen Behandlung der Heldenthemen mit ihren obligatorischen Happy Ends und in der maßlosen Vorliebe für virtuoson Gesang zeigte, der letztlich den Inhalt verdunkelte. Gluck war der erste Komponist, dem es gelang, eine Oper im Einklang mit seiner Zeit zu schaffen. Die mythologische Oper, die sich in einer akuten Krise befand, wurde in seinem Werk zu einer echten musikalischen Tragödie, die von starken Leidenschaften erfüllt war und hohe Ideale der Treue, der Pflicht und der Bereitschaft zur Selbstaufopferung verkörperte. Seine Opern „Orpheus und Eurydike“, „Iphigenie in Aulis“, „Iphigenie in Tauris“ und andere sind in die Geschichte der Weltmusik eingegangen.

Ende des 18. Jahrhunderts hatte sich in Österreich eine musikalische Bewegung entwickelt, die als **Schule der Wiener Klassik** bezeichnet wurde. Drei große Komponisten gehören zu dieser Schule: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven.

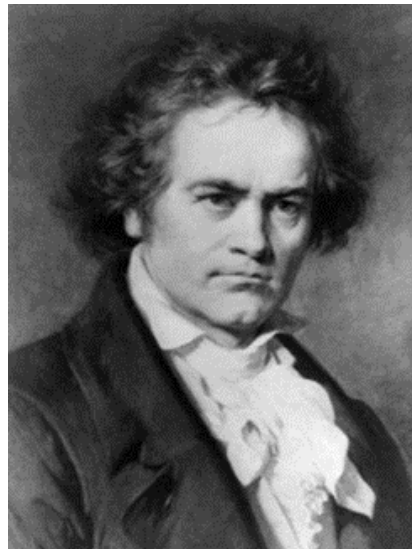




Joseph Haydn (1732-1803)



Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)



Ludwig van Beethoven (1770-1828)

Der schöpferische Weg **Joseph Haydns** (1732-1809) - des großen österreichischen Komponisten, eines Zeitgenossen Mozarts und Beethovens - dauerte rund fünfzig Jahre, überschritt die historische Grenze zwischen dem 18. - 19. Jahrhundert und umfasste alle Entwicklungsstufen der Wiener Klassik - von ihrer Entstehung in den 1760er Jahren bis zur Blütezeit des Beethovenschen Werks zu Beginn des neuen Jahrhunderts. Fast 30 Jahre lang stand Haydn im Dienst des reichsten ungarischen Magnaten, des Fürsten Esterhazy. Nach den Regeln der damaligen Zeit war der Hofmusiker völlig von seinem Herrn abhängig und hatte den Status eines Dieners. Bei Fürst Esterhazy hatte Haydn kein Recht, Musik für andere zu komponieren, und er durfte das fürstliche Anwesen nicht verlassen, selbst als sein Name in Europa berühmt wurde. Alle Werke Haydns waren im Besitz des Fürsten Esterhazy. Haydns Sinfonien - „Trauer-Symphonie“, „La Passione“ und „Abschiedssinfonie“ - erzählen vom schwierigen Leben eines Hofmusikers. Besonders bewegend ist das Finale der „Abschiedssinfonie“, wenn die Musiker nacheinander das Orchester verlassen, bis zwei Geiger auf der Bühne stehen, die

leise und trauernd die Melodie spielen. Erst nach dem Tod des Fürsten Esterhazy durfte Haydn außerhalb Österreichs reisen. Zweimal bereiste er England, was ein Triumph war. Die zwölf „Londoner“ Sinfonien vervollständigen die Entwicklung dieser Gattung in Haydns Werken.

Der Komponist hinterließ ein riesiges kreatives Erbe - etwa 1.000 Werke in allen Gattungen und Formen, die es in der Musik seiner Zeit gab (Sinfonien, Sonaten, Kammerensembles, Konzerte, Opern, Oratorien, Messen, Lieder usw.). Seine großen zyklischen Formen (104 Sinfonien, 83 Quartette und 52 Klaviersonaten) bilden den wichtigsten und wertvollsten Teil der Kunst des Komponisten und bestimmen seinen historischen Platz.

**Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791) war ein Musikgenie, das einen enormen Einfluss auf die weitere Entwicklung der Musik hatte und sich als „Wunderkind“ erwies. Unter der Anleitung seines Vaters Leopold Mozart, eines Geigers und ausgezeichneten Musikers und Lehrers, reiste Wolfgang ab seinem vierten Lebensjahr durch Europa. Zeitgenossen zufolge besaß Mozart ein phänomenales musikalisches Gehör, ein gutes Gedächtnis und die Fähigkeit zu improvisieren. Wie Haydn musste auch Mozart die erniedrigende Stellung als Hofmusiker des Salzburger Erzbischofs von Collorodo ertragen. Mozart, der erste Komponist seiner Zeit, erwies sich als eigenständige Figur im Kampf um die gesellschaftliche Aufwertung des Musikers. Mozart kündigte entschlossen seinen Vertrag mit dem Salzburger Erzbischof und zog nach Wien, wo er sich als „freier Künstler“ ganz der Musik widmete. Mozarts kurzes Leben (35 Jahre) und die Umstände seines frühen Todes waren Gegenstand von Spekulationen und Kontroversen und bildeten die Grundlage für künstlerische Fiktionen und populäre „Mythen“. Die außergewöhnliche Intensität seiner Kreativität, die Leichtigkeit und Schnelligkeit, mit der er verschiedene WerkGattungen komponierte: Sinfonien, Opern, Kammer- und Instrumentalwerke, schufen einen Mythos über den „göttlichen“ Ursprung dieses Genies. Mozarts Kunst wurde für viele nachfolgende Generationen zu einer Personifizierung der Musik im Allgemeinen, ihrer Fähigkeit, alle Aspekte der menschlichen Existenz neu zu erschaffen und sie in schöner und vollkommener Harmonie darzustellen, die jedoch auch von inneren Gegensätzen und Widersprüchen erfüllt ist. Die Welt von Mozarts Musik ist wie von einer Vielzahl unterschiedlicher Charaktere bevölkert, vielschichtige menschliche Charaktere mit einer reichen Gefühlswelt. Sie spiegelt eines der Hauptmerkmale der Epoche wider, die in der Großen Französischen Revolution von 1789 gipfelte.

Mozarts Musik ist sehr umfangreich und deckt alle Gattungen der Epoche ab: Sinfonien, Opern, Messen, Motetten, Kantaten, Tänze, Lieder, Chorwerke, Kammerensembles in verschiedenen Besetzungen und Konzerte für verschiedene Instrumente mit Sinfonieorchester - insgesamt 626 Werke. Mozart verkörperte die typischen Merkmale der klassischen Wiener Schule und vereinte die Erfahrungen der italienischen, französischen und deutschen Kultur, des Volks- und des professionellen Theaters sowie verschiedener Operngattungen.

**Ludwig van Beethoven** (1770-1828) war eine Schlüsselfigur der westlichen klassischen Musik zwischen Klassizismus und Romantik. Prophetische Worte stammen von Mozart, der, nachdem er den jungen Beethoven improvisieren hörte, sagte: „Achten Sie auf ihn, er wird eines Tages die Welt für sich selbst sprechen lassen.“ Beethovens Lebens- und Schaffensweg ist ein außergewöhnliches Beispiel für menschlichen Mut im Kampf gegen ein Schicksal, das ihm einen grausamen Schlag bereitete: im Alter von dreißig Jahren zeigte Beethoven die ersten Anzeichen

einer Taubheit, die im Laufe der Jahre immer weiter fortschritt. „So klopft das Schicksal an die Tür“ ist ein Motiv aus Beethovens Fünfter Sinfonie, eine Tatsache nicht nur seiner persönlichen Biographie, sondern auch der in der sinfonischen Musik verkörperten Idee des Kampfes, aus dem der Mensch als Sieger im Kampf mit dem Schicksal hervorgeht. In seinen neun Sinfonien spiegelt Beethoven den Prozess der Bewältigung der Dialektik des Seins durch die Musikkunst selbst und die Herausbildung dialektischer Denkprinzipien in der Musik wider. Bei Beethoven offenbart die symphonische Entwicklung des musikalischen Gefüges die Prozesse des Entstehens und Wachsens, den Kampf zwischen widersprüchlichen Elementen durch den Kontrast, die Dynamik und die Organik der musikalischen Entwicklung auf eine tiefgründige und wirkungsvolle Weise. Die Beschäftigung mit den Kardinalproblemen des Daseins in seinen verschiedenen Aspekten: sozialgeschichtlich, philosophisch, emotional und psychologisch, wird bei Beethoven zu einem beherrschenden kreativen Gedanken. Wenn Haydn und Mozart sich nur als Musiker fühlten, war Beethoven bereits ein Tribun, der zu den Massen sprechen konnte: „Die Musik muss das Feuer aus den mutigen Herzen schneiden“ und die Massen lehren: „Der Sternenhimmel über uns und das moralische Gesetz in uns.“ Im Chorfinale der Neunten Symphonie sagte Beethoven zu uns, den Menschen des einundzwanzigsten Jahrhunderts: „Vereinigt euch, Millionen!“ Dieses ideologische Testament Beethovens hatte einen starken Einfluss auf die Symphonik des 19. und 20. Jahrhunderts und auf die Entwicklung der Musik im Allgemeinen.

In den Werken Haydns, Mozarts und Beethovens kamen alle Errungenschaften der europäischen Instrumentalkunst zur vollen Entfaltung. Die konstruktive Klarheit der musikalischen Form mit ihrer klaren Gliederung im Sonatentallegro in Exposition, Durchführung und Reprise, die Dynamik und der Kontrast der Durchführung als Ganzes, die melodische Ausdruckskraft, die harmonische Sicherheit und die Klarheit des metrischen Rhythmus - all diese Eigenschaften wurden zu den bestimmenden Merkmalen des Stils der Wiener Klassik.

Die Affinität zwischen den nationalen Kulturen Deutschlands und Österreichs in der symphonischen Musik und der Opernmusik ist **also** sehr deutlich. Aus den Gemeinsamkeiten von Geist und Mentalität entstanden die Ideen des Symphonismus und der deutschen Oper, die in der Musikkultur dieser Länder im 19. Jahrhundert weiterentwickelt wurden.

**Ungarn.** Die Wurzeln der ungarischen Musikkultur liegen in der reichen musikalischen Folklore des Landes. Die ungarische Volksmusik spiegelt die komplexe geschichtliche Entwicklung des Landes wider, da ein Großteil Ungarns drei Jahrhunderte lang unter türkischer Herrschaft stand, bis zum frühen 17. Jahrhunderts, und war dann bis 1917 Teil des österreichischen Staates. Das Volksgedächtnis hat jedoch seinen Kulturcode in seiner Gesamtheit bewahrt: die Volkslieder, die sich in ihrem Rhythmus, ihren melodischen Mustern, ihren melodischen Verzierungen und anderen tiefen Qualitäten ausdrücken, die für das ungarische Volkslied typisch sind. Diese Merkmale der ungarischen Musikkultur werden als *Verbunkoš-Stil* bezeichnet. Dieser weit gefasste Begriff umfasst „... die Art der Darbietung und die Struktur der Musik - vor allem der Instrumentalmusik - sowie den Tanz selbst“. Das Wort „Verbunk“ oder „Verbunkoš“ kommt von dem deutschen Wort „Werbung“ - Anwerbung. In der Erinnerung der Menschen ist die Zwangsrekrutierung ungarischer Rekruten für die österreichische Armee, bei der die Bauern mit Wein betrunken gemacht und mit Musik und Tänzen betäubt wurden, lebhaft eingepägt; viele Volkslieder sind diesem Ereignis gewidmet. Der *Verbunkoš*-Stil unterscheidet sich vom alten Bauernlied. Der Stil ist von stolzer Ritterlichkeit,



Improvisation, Pathetik und dramatischer Spannung geprägt, was zu einer Vielzahl von Akzenten, rhythmischen Brüchen, Synkopen, reichhaltigen Verzierungen und einer besonderen Kadenz führt, die oft einen punktierten Rhythmus aufweist, der „Kadenz mit Sporen“ genannt wird. Die leidenschaftliche Intensität des Klangs wird durch die häufige Verwendung einer Moll-Harmonie mit zwei verlängerten Sekunden unterstrichen, die als „Zigeunerharmonie“<sup>[1]</sup> bezeichnet wird.

[1] Druskin M. S. Geschichte der ausländischen Musik. Zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. St. Petersburg, 2002. Band 4. S. 203.

Im 19. Jahrhundert führte **Franz Liszt** (1811-1886), der größte Pianist, Dirigent, Komponist und Pädagoge des 19. Jahrhunderts, diesen Stil mit seinen Ungarischen Rhapsodien auf brillante Weise auf die Konzertbühne. Diese Themen der ungarischen und Zigeunerlieder und -tänze wurden von Liszt auf seinen Reisen durch Ungarn gesammelt und aufgezeichnet. Ende des 19. Jahrhunderts wurden die Ungarischen Tänze des deutschen Komponisten **Johannes Brahms** (1833-1897) weltberühmt, in denen die nationale Eigenart der ungarischen Musik anschaulich zum Ausdruck kam. Die „Ungarischen Tänze“ werden in Bearbeitungen für verschiedene Instrumente des Sinfonieorchesters aufgeführt. Im 20. Jahrhundert schufen die herausragenden ungarischen Komponisten **Béla Bartók** (1881-1945) und **Zoltán Kodály** (1882-1967) auf der Grundlage des umfassenden Studiums des ungarischen Volksliedes neue Kompositionstechniken, die in die Kompositionspraxis des 20. Jahrhunderts eingingen.

**Tschechien.** Die Geschichte der tschechischen Nation teilt das Schicksal vieler Nationen, die unter habsburgischer Herrschaft standen. Archäologische Funde aus den tschechischen Ländern zeigen, dass primitive Musikinstrumente bereits in der Kultur der Urmenschen existierten. Im 9. Jahrhundert, mit der Entstehung des Feudalismus in Böhmen und Mähren, begann eine Bewegung für die slawische Kultur, deren führende Vertreter Kyrill und Method waren. Als Kyrill und Methodios 863 in Mähren ankamen, übersetzten sie einige liturgische Bücher, halfen bei der Einführung der slawischen Sprache im Gottesdienst und entwickelten die volkstümliche und professionelle geistliche Musik. Die slawische Liturgie existierte in Tschechien bis Mitte des 11. Jahrhunderts, als sie der Liturgie in lateinischer Sprache Platz machte. Im Volksgedächtnis sind jedoch viele Ausdrücke in altslawischer Sprache erhalten geblieben, darunter „Herr, erbarme dich unser“, das zur Grundlage eines beliebten tschechischen Liedes wurde. Die „Tschechische Chronik“ von Cosmas aus dem Jahr 1065 legt davon Zeugnis ab<sup>[1]</sup>.

[1] Tschechische Musik // Enzyklopädie der Musik / Chefredakteur. J. W. Keldysch. In 6 Bänden. Moskau, 1973-1982. Bd. 4. S. 232-238.

Die Prager Universität wurde zwischen 1347 und 1348 gegründet und war eine der ersten Universitäten in Europa.



Das Wappen der Universität Prag



Universität Prag

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts wurde an der Prager Universität nur in deutscher Sprache gelehrt. Einer der Rektoren der Prager Universität von 1371-1415 war **Jan Hus** (1369-1415), eine bedeutende Persönlichkeit seiner Zeit. Er war einer der ersten in der Geschichte Tschechiens, der die Idee der nationalen Selbstbestimmung zum Ausdruck brachte, indem er in tschechischer Sprache Vorträge und Predigten hielt. Als Ketzer angeklagt, wurde er 1415 hingerichtet, was die lang anhaltenden *Hussitenkriege* (1419-1434) auslöste - eine mächtige antikatholische und antifeudale Massenbewegung. In der Schlacht am Weißen Berg (1620) wurde Tschechien besiegt und die Zwangsgermanisierung des Landes innerhalb des Habsburgerreiches begann. Diese lange Periode der tschechischen Geschichte wurde als „Zeitalter der Finsternis“ bezeichnet. Trotz aller Schwierigkeiten der historischen Peripetie ist es der Mentalität und den *"dunklen Zeitkern"* (so Brodel) der Nation gelungen, ihren „Kulturcode“ in Volkslegenden, Märchen, Liedern und Tänzen zu bewahren und damit den Boden für eine professionelle Kompositionskunst zu schaffen.

Hier in Prag wurde **Josef Mysliveček** (1737-1781) in die Familie eines Müllers hineingeboren und war dazu bestimmt, seine Stadt und sein Volk berühmt zu machen - er ging als *Bohemien* in die Musikgeschichte ein. Mysliveček wurde als junger Mann im Jesuitenkolleg für Musik und Komposition ausgebildet, trat in die Philosophische Fakultät der Prager Universität ein und wurde 1771 von der Musikakademie in Bologna mit dem angesehenen europäischen Titel des *academico di filarmonico* ausgezeichnet. Zur gleichen Zeit legte der russische Komponist **Maxim Beresowski** (1741-1777) dort sein Examen ab[1].

[1] Beresowski M. S. Musikalisches Petersburg. Enzyklopädisches Wörterbuch. XVIII. Jahrhundert. St. Petersburg, 1996. S. 121-124.

In dieser Zeit in Bologna lernte Mysliveček den jungen Mozart kennen, der sein lebenslanger Freund wurde. Am Ende des 18. Jahrhunderts war Prag als europäische Musikstadt bekannt. Hier wurden die Uraufführungen von Mozarts letzten Opern - „Die Hochzeit des Figaro“ (1786), „Don Giovanni“ (1787) und „Titus“ (1791) - mit großem Erfolg inszeniert. Am Tag von Mozarts Tod (5. Dezember 1791) ehrte Prag den großen Musiker mit einer Trauermesse. Das Requiem von Mozart wurde aufgeführt. Augenzeugen zufolge waren rund viertausend Prager Bürger in der St. Nikolauskirche anwesend.

Im 17. - 18. Jahrhundert nahm Prag die besten Traditionen der europäischen Musikklassik auf, die später durch die nationalen Besonderheiten der musikalischen Sprache, der Melodien und Tanzrhythmen vervielfältigt wurden. Ab dem 18. Jahrhundert begann sich die tschechische Kompositionsschule zu entwickeln. Die Brüder J. A. Benda und F. Benda, F. K. Dušek, W. J. Tomášek und J. J. Riba bereiteten die Blüte der nationalen Musik im 19. Jahrhundert vor.

**Polen** nimmt den östlichen Teil Europas ein. Die polnische Musikkultur ist eine der ältesten slawischen Kulturen. Die frühesten Informationen über die Existenz polnischer Musik finden sich in den Reiseaufzeichnungen arabischer Kaufleute (Ibn Fadlan und andere), die im 7. Jahrhundert in Polen Handel trieben. Musikinstrumente (Pfeifen und Flöten), die bei archäologischen Ausgrabungen in Polen gefunden wurden, gehören ebenfalls in diese Zeit. Aus dem zwölften Jahrhundert stammt das fünfsaitige Psalterium, das in der Nähe von Gdańsk gefunden wurde. Erinnerungen deutscher Mönche (frühes Mittelalter), die das Weichselgebiet bereisten, bezeugen die Existenz polnischer Lieder, in denen heidnische Götter erwähnt werden - Lado, Moschanin und andere[1].

[1] Polnische Musik // Enzyklopädie der Musik / Chefredakteur J. W. Keldysch. 1978. Bd. 4. S. 371-384.

Das einstimmige polnische Volkslied spiegelt die Besonderheit der Rhythmusorganisation mit einer charakteristischen punktierten Linie in den drei Zählzeiten wider. Beliebte alte Tänze - Mazurka, Kujawiak, Krakowiak, Chodzony (ein Vorläufer der Polonaise) - waren ständig auf Volksfesten zu hören. Tanz- und Gesangskultur waren eng miteinander verwoben und hatten einen ausgeprägten nationalen Charakter. Professionelle Musik begann sich in Polen im 9. Jahrhundert zu entwickeln. Der Katholizismus und der gregorianische Gesang drangen in das Land ein. An den Kathedralen in Gnesin, Krakau, Płock, Kruszwica, Trzemeszyc und Poznań wurden Chorschulen eingerichtet, die einer breiten Öffentlichkeit zugänglich waren und in denen die Schüler den gregorianischen Gesang erlernten und Intonationen der Volksmusik in ihren liturgischen Gesängen verwendeten. So entstanden Variationen lokaler liturgischer Gesänge: Die Krakauer, Gnesiner und andere Choräle sind bekannt. Neben der Kirchenmusik entwickelte sich im Mittelalter und in der Renaissance auch die weltliche Kunst. Hofchöre, Zünfte von Stadtmusikanten, bestehend aus Trompetern, Flötisten und Trommlern, traten auf. In Krakau, der polnischen Hauptstadt, gab es Werkstätten für Organisten und Orgelbauer. Die Orgel - die Königin der Instrumente - wurde besonders im katholischen Polen populär. Selbst das kleinste Dorf hatte zwangsläufig eine Kirche mit einer Orgel.

Im Jahr 1364 wurde in Krakau eine Universität gegründet. König Jagiello von Polen und dem Großherzogtum Litauen unterstützte die Universität sehr. Ihm zu Ehren wurde die Universität später in Jagiello-Universität umbenannt. Sie ist eine der ältesten Universitäten in Europa. Vor den Universitäten in Königsberg (1544) und Wilna (1579) wurden hier junge Männer aus Litauen und Russland ausgebildet. Es gab elf Abteilungen, darunter die Abteilung für freie Künste, in der Musik anhand der Traktate des größten Theoretikers des Mittelalters, **Johannes de Muris** (1290-1351), gelehrt wurde, der Musik studiert und an der Sorbonne seinen Magister gemacht hatte.



Krakauer (Jagiello-)Universität

Musik wurde an der Universität Krakau traditionell im Rahmen des *Quadriviums* gelehrt, wo sie zusammen mit Arithmetik, Geometrie und Astronomie studiert wurde. Das polnische Studentenlied *Breve regnum igitur* wurde in Krakau sehr populär, verbreitete sich schnell in ganz Europa und wurde zur Studentenhymne, die mit einigen Änderungen bis heute überlebt hat.

Am königlichen Hof, der 1596 nach Warschau verlegt wurde, und an den Höfen der polnischen Magnaten wurde weltliche Musik gespielt. Es war in Mode, Kapellen mit Musikern zu haben, hauptsächlich Italiener. Von der Entwicklung einer professionellen Instrumental- und Gesangskultur in dieser Zeit zeugen alle Arten von veröffentlichten Musiksammlungen, *Tabulaturen* genannt, in denen Lieder, Tänze und Instrumentalmusik gedruckt wurden. Die in Tabulaturbüchern veröffentlichten polnischen Tänze und Orgelwerke wurden in ganz Europa verbreitet.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts kam die *Operngattung* in der polnischen Musikkultur auf. Im Jahr 1724 wurde in Warschau ein spezielles Theater für Opernaufführungen eröffnet - das „Opernhaus“. Es ist wichtig, auf die besonderen Merkmale hinzuweisen, die dieses Ereignis begleiteten. Nicht die Italiener, die das von ihnen geschaffene Genre aktiv nach Europa exportierten, sondern die polnischen Komponisten und Dirigenten selbst wurden eingeladen, die Oper zu schaffen. Das „Opernhaus“, in dem die Opern der polnischen Komponisten M. Kamenski, J. D. Holland, J. Stefani und anderer kostenlos aufgeführt wurden, war nicht nur für den Adel, sondern auch für die einfachen Bürger bestimmt. Im Jahr 1765 wurde in Warschau das „Nationaltheater“ eröffnet, das mit der weiteren Entwicklung der polnischen Nationalkunst verbunden war. Die Opern von M. Kamenski „Glück im Unglück“, J. Stefani „Die Krakauer und die Bergbewohner“ und anderen basierten auf volkstümlichen Handlungen; Volkslieder und -tänze wurden in der Musik häufig verwendet. Die volkstümliche Grundlage bestimmte auch die Struktur der Operngattung Singspiel, in der die gesprochene Sprache und der Gesang bekannter Volkslieder eine große Rolle spielten.

Ende des 18. Jahrhunderts war das Lied „Dąbrowskis Mazurka“ in Polen sehr beliebt, beginnend mit den Worten „Polen ist noch nicht verloren“ (Jeszcze Polska nie zginela). Sie ist bis heute die polnische Nationalhymne.

Es sei darauf hingewiesen, dass die polnische Volksmusik, insbesondere die Rhythmen der polnischen Mazurka und der Polonaise, von Komponisten anderer Länder wie Johann Sebastian Bach, G. Ph. Telemann, Michail Glinka, P. I. Tschaikowsky, M. P. Mussorgsky und anderen verwendet wurde. Trotz der dramatischen Geschichte, die mit der Dreiteilung Polens verbunden war, als der polnische Staat aufhörte zu existieren, war die Kraft der volkstümlichen Ursprünge der Musikkultur so groß, dass die polnische Musikkultur ihre Identität nicht verlor und im 19. Jahrhundert ihre besten Vertreter in ihrer ganzen Pracht zeigte: M. K. Oginski, M. Szymanski und F. Chopin.

**Spanien** nimmt den größten Teil der Iberischen Halbinsel ein, ist eines der wärmsten Länder Westeuropas und der gebirgigste Teil Westeuropas; nach Russland, der Ukraine und Frankreich ist es das viertgrößte Land Europas. Einer Version zufolge stammt der Name des Landes von dem phönizischen Ausdruck „i-schnim“ - „Ufer der Domaner“. Spanien ist derzeit in 50 Provinzen und 17 autonome Regionen unterteilt.

Die Merkmale der spanischen Musikkultur haben sich, wie die anderer Nationen, aus vielen Faktoren entwickelt: geografischen, natürlichen, klimatischen und ethnischen. Viele alte Kulturen haben auf der Iberischen Halbinsel ihre Spuren hinterlassen. Archäologische Daten zeigen, dass ab 1100 v. Chr. zunächst Phönizier, dann Griechen und Karthager Kolonien auf der Halbinsel gründeten, vor allem an der Mittelmeerküste. Die römische Herrschaft wurde im 2. Jh. v. Chr. begründet und dauerte bis zum 5. Jh. n. Chr.. „Der römische Fußabdruck“ hatte einen tiefgreifenden Einfluss auf die spanische Kultur, die sich die lateinische Sprache aneignete und die romanisierteste und blühendste der römischen Provinzen wurde. Zu Beginn des 5. Jahrhunderts wurde Spanien von den Westgoten erobert, die den Gottesdienstgesang nach byzantinischem Vorbild mitbrachten. Dieser byzantinische Einfluss hinterließ im 6. - 7. Jahrhundert spürbare kulturelle Spuren. Im Jahr 711 wurde Spanien von den Arabern überfallen, die den größten Teil der Halbinsel eroberten, mit Ausnahme der nordwestlichen Regionen Galicien, Asturien und Gascogne. Die lange arabische Herrschaft endete erst 1492 mit einer nationalen Befreiungsbewegung, der *Reconquista*. Arabische Einflüsse spiegeln sich in vielen Erscheinungsformen der spanischen Musikkultur wider. Die Araber brachten ihre Musik mit, die sich klar in „gebildete“, professionelle Musik, die an den Höfen der arabischen Herrscher und Vizekönige gepflegt wurde, und Volksmusik unterteilt. Der berühmte arabische Theoretiker, Sänger und Instrumentalist, der in Spanien am Hof von Abdurrahman II. lebte, **Ziriab** (9. Jh.), ging in die Geschichte ein. Quellen besagen, dass Ziriab der Autor von mehr als 10.000 Liedern war, die in der gesamten islamischen Welt beliebt waren. Die lang anhaltende kulturelle Expansion und Assimilation veränderte die Struktur der spanischen Musiksprache: die melodische Basis der Musik wurde orientalisch, was sich in der Fließfähigkeit der melodischen Linien, der Improvisation, der reichen Verzierung und der Verwendung von Verzierungen und Melisma widerspiegelt. Ab dem 15. Jahrhundert ließen sich zahlreiche Gruppen von Zigeunern, die aus Osteuropa vertrieben worden waren, in Spanien nieder. Andalusien, Murcia, Valencia - diese Teile Spaniens wurden stark von Elementen der Roma-Kultur beeinflusst.

Wie Forscher (M. S. Druskin, W. Konen) festgestellt haben, sind die verschiedenen Regionen Spaniens durch die Einzigartigkeit der dort lebenden ethnischen Gruppen geprägt, was sich in der Musik der verschiedenen Regionen Spaniens widerspiegelt. So gibt es in der nördlichen Gascogne raue Melodien von verhaltenem Charakter mit komplexen rhythmischen und kämpferischen Tänzen; das alte Kastilien ist die Heimat alter, sanfter Melodien, die ebenfalls einen komplexen Rhythmus haben; Katalonien, nahe der französischen Provence, hat den Einfluss der französischen Volkskultur aufgenommen; Aragonien präsentiert eine bunte und abwechslungsreiche Folklore mit einem populären Tanz der *Jota*; Andalusien drückt sich lebhaft im Tanz des *Fandango* aus. Die starken maurisch-zigeunerischen Einflüsse und der *Flamenco*-Stil mit seinem kehligen Gesang, den komplexen Rhythmen, der virtuosen Melismatik und dem leidenschaftlichen, sinnlichen Geschmack sind einzigartig. Der Flamenco wird mit Gitarre und Kastagnetten gespielt. Die verschiedenen Regionen Spaniens haben ihre spezifischen musikalischen Merkmale beibehalten, die im nationalen „Musikcode“ enthalten sind, der die Jahrhunderte unverändert überdauert hat und bis heute unverändert geblieben ist.

Spanien ist ein Land der alten Gesangskultur. Im Mittelalter gab es eine Vielzahl von Liedern, die aus der Tiefe der volkstümlichen Bilderwelt stammten und von der Geschichte des Landes, der Invasion der Araber, den Schlachten zwischen Mauren und Christen, den Heldentaten von Fernán González und dem Leben und den Abenteuern des Zid berichteten. Diese Lieder wurden von der Vihuela (Saiten-Zupfinstrument) begleitet, die sich allmählich veränderte und alle Eigenschaften des spanischen Nationalinstruments - der *Gitarre* - erhielt. Die spanische Gitarre hat ihre eigene Entwicklungsgeschichte, ihre eigenen Hauptakteure und Komponisten. Im 13. Jahrhundert ist die Gitarre in Spanien bekannt. Es ist ein Volksinstrument, das als Soloinstrument, zur Begleitung von Gesang und Tanz verwendet wird. Die ersten Ausgaben von Werken für Gitarre erschienen in Spanien in der Mitte des 16. Jahrhunderts. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist die Gitarrenmusik in Spanien sehr beliebt. In Europa wird das Instrument „Spanische Gitarre“ genannt.

Im volkstümlichen Milieu verwandelte sich die Liedschicht allmählich in ein besonderes Genre, die *Romanzen*, eine besondere musikalisch-poetische Form, die in Spanien sehr populär wurde. Die Romantik umfasste alle Aspekte des Lebens und der Lebensweise der Spanier. Im XVI. - XVII. Jahrhundert wurden zahlreiche Sammlungen von Romanzen veröffentlicht. Die Romanze ging über die Grenzen ihres Landes hinaus und wurde zum Bestandteil der gesamten europäischen Kultur, einschließlich Russlands. Die Romantik, die im Laufe der Jahrhunderte durch das Werk vieler Dichter und Musiker bereichert wurde, ist auch heute in Spanien weit verbreitet.

Im 16. und 17. Jahrhundert wurde Spanien zu einer Großmacht. Ihr Einfluss erstreckte sich über ganz Westeuropa. Im Jahr 1492 fiel Granada, die letzte maurische Festung in Spanien. Im selben Jahr entdeckte Kolumbus Amerika. Nach ihm trugen weitere Seefahrer zur außerordentlichen Bereicherung Spaniens bei. Sie leisteten Pionierarbeit bei großen Reisen und geografischen Entdeckungen: Magellan, Amerigo de Vespucci, Corte-Real und andere Seefahrer schufen neue Visionen von der Welt. Dies war das goldene Zeitalter der spanischen Kunstkultur: in der Literatur die Namen Cervantes, Lope de Vega und Calderón, in der Malerei Velázquez, Zurbarán und El Greco. Die Musik dieser Zeit war von großer Vielfalt und Originalität geprägt. Die Instrumentalmusik für Zupf- und Tasteninstrumente war hoch entwickelt. Viele Instrumentalstücke sind mit Tanzrhythmen und Tänzen

verbunden - *Sarabanda, Pavana, Chacona, Fandango, Segidilla* und *Bolero*. Die besten spanischen Instrumentalisten waren in der Lage, die reichen melodischen und rhythmischen Möglichkeiten der nationalen Tanzmusik in ihren Kompositionen zur Geltung zu bringen. Spanischen Komponisten ist es zu verdanken, dass Tanzmusikformen wie die *Sarabande*, die *Chaconne*, die *Folia* und die *Passacaglia* Eingang in die europäische Praxis fanden. Spanien gründete seine eigene berühmte Klavierschule. Zu den letzteren gehörten **Antonio de Cabezón** (1510-1560), **Domenico Scarlatti** (1685-1757) - ein italienischer Komponist, der etwa 30 Jahre lang als Hofcembalist in Portugal und Spanien lebte und eine Schule spanischer Nachfolger gründete, darunter **Antonio Soler** (1729-1783), **José Antonio Carlos de Ceixas** (1704-1747) und **Manoel Rodríguez Callo** (1650-?).

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts gab es spezielle musiktheatralische Formen, die nur für Spanien typisch waren - *Zarzuela* und *Tonadilla*. Genres, die eng mit dem Leben des spanischen Volkes verbunden sind, mit nationalen Themen und lokaler musikalischer Folklore, ähnlich wie komische Opern in Miniatur. Spanische Komponisten haben massenhaft Werke in diesen Genres geschrieben: **J. Misson** schrieb 180 Werke, **P. Esteve** 319 Tonadiles und der berühmte **M. Garcia**, ein Sänger und Komponist, der mehr als 20 komische Opern und über 70 Tonadiles schrieb, die erfolgreich auf spanischen Bühnen aufgeführt wurden, der Vater der berühmten Sängerinnen Maria Malibran und Paulina Viardot-Garcia aus dem 19. Jahrhundert. Die Musik der spanischen Komponisten ist von einem wahrhaft nationalen Charakter geprägt. In der spanischen Vokal- und Gitarrenmusik gibt es eine enge Beziehung; die „sprechende“ Intonation beider Künste ist eine alte spanische Tradition.

Wir können **also** sagen, dass Spanien ein Land mit einer reichen Musikkultur ist, mit einem stabilen „musikalischen Code“, der sich seit der Antike in der Instrumental- und Vokalkunst ausdrückt. Spanien „entdeckte“ für die europäische Kultur Instrumente wie die *Gitarre* und *Kastagnetten*, das Genre der *Romanze*. Die spanische Instrumentalmusik ist extrem reich an rhythmischen Modifikationen, die nur für dieses Land typisch sind. Die verschiedenen Regionen Spaniens haben ihre spezifischen melodischen Merkmale bewahrt, die sich im nationalen musikalischen Charakter widerspiegeln. Sie haben die Jahrhunderte unverändert und unverfälscht bis zum heutigen Tag überlebt.

Der Einfluss des „spanischen Kolorits“ auf die europäische Musik ist groß. Europäische Komponisten nutzten die Möglichkeiten der spanischen Musiksprache in Oper, Kammermusik und Sinfoniemusik: G. Bizet - Oper „Carmen“, M. I. Glinka - Sinfonische Ouvertüren „Jota aragonesa“ und „Nacht in Madrid“ (*Souvenir d'une nuit d'été à Madrid*), N. A. Rimski-Korsakow - „Capriccio espagnol“, P. I. Tschaikowsky - „Spanische Tänze“ aus Balletten. Es gibt noch viele andere Werke, die zu nennen wären.

**Norwegen** ist ein Land, das den westlichen Teil der skandinavischen Halbinsel einnimmt. Der Name des Landes leitet sich von dem alten skandinavischen Wort „Nororvegr“ ab, was „der Weg nach Norden“ bedeutet. Die Seefahrten der Wikinger (Waräger, Normannen), der skandinavischen Seefahrer auf der Ostsee, sind in den Epen vieler europäischer Länder erhalten geblieben. Sie werden auch in russischen Chroniken beschrieben. Norwegen ist ein Land mit außergewöhnlicher nördlicher Natur: Berge, Schluchten, Gletscher, Meer, Fjorde, Wälder, malerische Inseln, Kaps und Halbinseln verleihen der Landschaft ein einzigartiges nordisches Flair. Doch die



norwegische Geschichte hat ihren eigenen Charakter: von 1380 bis 1814 stand das Land unter dänischer Herrschaft, aber nationale norwegische Elemente haben in Volksmärchen, Legenden und Balladen überlebt. Die epischen Volkslieder über Riesen inspirierten zu Mut, Tapferkeit und Reiselust (Merkmale der Wikinger), Lieder über Berggeister, Trolle und Zwerge, Waldmädchen - Guldras, fantastische Vögel und Tiere. Die epischen Lieder des 12. - 16. Jahrhunderts handelten von den Taten der Wikinger, Ritter und der ersten Könige - Harald Horfager, Olaf, Håkon und anderen. Die Fiktion ist in den alten Balladen und Liedgedichten enthalten: „Das träumende Lied“, „Die Krähenhochzeit“, Balladen über Sigurds Kampf mit der Schlange Fafner, den Zwerg Brura, „Die Ballade vom Traum“, und andere. In den *Runen*, den Liedern der finno-ugrischen Gruppe, hat sich eine große Schicht von Volksliedern erhalten. Im 19. Jahrhundert, mit dem Namen Elias Lennroth (1802-1884), beginnt mit der Veröffentlichung der „Kalewala“ das wissenschaftliche Studium der Runenmelodien.

Die norwegische instrumentale Volksmusik ist reichhaltig und von unbestreitbarem Interesse. In der norwegischen Musikkultur sind Instrumente alten Ursprungs erhalten geblieben: die *Hörner-Luren*, die horizontalen *Harfen*, die Volksgeige - die *Hygga* (?) und die *Fiedel* (Fele), mit der die Skalden ihre Lieder sangen. Die volkstümlichen Instrumentalmelodien haben ihre skurrile Bildsprache und ihre nationale melodische Originalität bewahrt, die mit der Verwendung alter Harmonien und spezieller Rhythmen (Synkopen, Triolen und punktierte Rhythmen) verbunden sind. Die Melodien der Hirten, die auf der Nachahmung des Gebirgsappells beruhen, sind originell, haben einen „Echo“-Effekt und enden in gut ausgearbeiteten Fiorituren. Vor allem in Trondheim, Hardanger und Telemark gibt es besondere Volkstänze, die wegen ihres schnellen Tempos, ihrer Sprünge und Synkopen auch „Berggeistertänze“ oder „Teufelstänze“ genannt werden. Norwegische Tänze wie *Hulling*, *Springtanz*, *Joster*, aber auch der *Hochzeitsmarsch* und der langsame, altmodische *Hanghar*-Tanz haben alle ihre eigene nationale Note.

In Norwegen entwickelte sich die berufliche Bildung langsam. Die norwegische Kirchenmusik hat sich im Einklang mit westeuropäischen Einflüssen entwickelt und basiert auf dem gregorianischen Choral. Die norwegischen Kirchenmusikkomponisten wurden von der französischen polyphonen Schule beeinflusst, wie im „Magnus-Hymnus“ aus dem 12. Jahrhundert, aber auch von der niederländischen Schule der Polyphonie und von Palestrina. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts tauchte in Norwegen die Familie Linnemann auf, die den Spitznamen „der norwegische Bach“ erhielt. Am berühmtesten war Linneman, der die norwegische Musikschule begründete, Komponist, Improvisator, Theoretiker und Lehrer war und als erster die norwegische Volksmusik sammelte. Er war in England als Organist-Improvisator berühmt.

Mitte des 18. Jahrhunderts besuchte erstmals die italienische Operntruppe P. Mingotti Norwegen, das 1749 in der Hauptstadt Christiania die Oper „Artaxerxes“ von C. W. Gluck aufführte. Seit 1760 begannen Konzerte mit symphonischer Musik, 1761 wurde die Musikgesellschaft in Trondheim und die „Harmoniegesellschaft“ in Bergen gegründet, und europäische Künstler begannen, Norwegen zu besuchen[1].

[1] Berger L. G. Norwegische Musik // Enzyklopädie der Musik / Hrsg. von J. W. Keldysch 1978. Bd. 3. S. 1013-1016.

So begann gegen Ende des 18. Jahrhunderts das professionelle Musikleben in Norwegen zu reifen, mit den führenden norwegischen Geigern des 19. Jahrhunderts - dem Geiger Ole Bull (1810-1880), den Komponisten Juhan Svendsen (1840-1811) und Edvard Grieg (1843-1907) und dem Dramatiker Henrik Ibsen (1828-1906).

Wir haben die Musikkultur verschiedener europäischer Länder im Hinblick auf nationale Besonderheiten in ihrer historischen Entwicklung bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts betrachtet. Natürliche, geografische und klimatische Gegebenheiten haben die Herausbildung bestimmter Merkmale in der Kultur der Länder und Völker Europas beeinflusst. Italien und Frankreich, Deutschland und Spanien, Polen, Ungarn und die Tschechoslowakei, Österreich und Norwegen demonstrieren in der Musik ihre einzigartige nationale Zugehörigkeit, ihre Mentalität und ihren „Kulturcode“, der sich im Laufe der Jahrhunderte gebildet hat. Archetypen von Mythen und Glaubensvorstellungen, Märchen und Legenden spiegeln sich in der musikalischen Sprache und Intonationsstruktur der Musik dieser Länder wider.

In Italien ist es die Melancholie als nationales Merkmal und die Fähigkeit, Melodien mit weitem Atem zu schaffen, die die Möglichkeit zur Entstehung einer neuen Musikgattung - der Oper - eröffneten; in Frankreich ist es ein natürliches Rhythmusgefühl, das es erlaubte, Ballett und Oper zu schaffen, Rationalismus als geistige Eigenschaft, die es erlaubte, „Die große französische Enzyklopädie“ zu schreiben - ein neues Phänomen für seine Zeit in der Systematisierung wissenschaftlicher Kenntnisse, einschließlich der musiktheoretischen Kenntnisse; in Deutschland - die Tiefe und Länge des Denkens, die es erlaubte, Philosophie und Musik zusammenzubringen, um ein neues Genre zu schaffen - die Symphonie; in Ungarn - der Verbunkoš mit seinem einzigartigen rhythmischen und melodischen Muster; in Polen und der Tschechischen Republik - die Nationaltänze Mazurka, Polonaise und Polka, die die Tiefe des nationalen Charakters und die Weltanschauung mit einer einzigartigen „warmen“ slawischen Melodie zum Ausdruck bringen konnten; in Spanien - originelle östliche, harmonische, melodische Wendungen in Kombination mit Gitarre, Kastagnetten, spezifischem „Kehlkopf“-Gesang, leidenschaftlichen Tanzrhythmen mit unnachahmlichem „spanischen Kolorit“; in Norwegen - besondere volkstümliche Hirtenmelodien, spezifischer Instrumentalklang von „nordischem Kolorit“ in einer einzigartigen melodischen und tänzerischen Harmonik.

Das Gebäude der Musikkultur in diesen Ländern wurde über viele Jahrhunderte hinweg errichtet. Es ist jedoch zu beachten, dass die Länder nicht isoliert waren. Musik als eine besondere Kunstform hat schon immer die Kommunikation, die Kommunikation zwischen Menschen und den Informationsaustausch erleichtert. In einem einzigen europäischen Prozess wurden neue musiktheoretische Kenntnisse, praktische Errungenschaften bei der Aufführung und Komposition, bei der Verbesserung verschiedener Instrumente und bei der Schaffung neuer Gattungen verbreitet. Die Musikkultur in Europa war in ihrer Entwicklung ein einheitliches historisches Phänomen. Die Namen der herausragenden Musiker verschiedener Länder, die es verstanden haben, ihre Zeit zu „hören“, den Geist und die Intonationen der Epoche und ihres Landes zu prägen, sind in das Gebäude der Weltmusik eingeschrieben. Die Musikkultur im Europa des 19. Jahrhunderts nahm diese „Gepäckkultur“ der vergangenen Jahrhunderte auf und ebnete neue Wege in der Musikkunst.

## Empfohlene Literatur

1. Assafjew W. A. Über die Oper. L., Musika, 1976.
2. Gruber R. I. Geschichte der Musikkultur. Moskau; L.: Staatlicher Musikverlag, 1941.
3. Geschichte der westeuropäischen Kunst (III-XX Jahrhunderte). Ein kurzer Kurs / Unter der Redaktion von Professor N. N. Punin. L.; M., 1940.
4. Kremljew J. A. Joseph Haydn. M., 1972.
5. Kadzyn L. Häusliche und konzertante Gattungen der Musikunst: von der Renaissance bis zur Gegenwart / Tutorial. Jekaterinburg, 2010.
6. Lebedew G. S. Die Wikingerzeit in Nordeuropa. L., 1985.
7. Lewik B. W. Messe// Enzyklopädie der Musik. Moskau: Sowjetische Enzyklopädie. In 6 Bänden. / Hrsg. von J. W. Keldysch. Bd. 3. 1976.
8. Liwanowa T. N. Geschichte der westeuropäischen Musik bis 1789. Lehrbuch in 2 Bänden. M., 1987.
9. Losew A. F. Die Ästhetik der Renaissance. Moskau: Mysl, 1982.
10. Musikästhetik des westeuropäischen Mittelalters und der Renaissance. M., 1966.
11. Rosenschild K. K. Ars nova // Musikalische Enzyklopädie in 6 Bänden. / Herausgegeben von J. W. Keldysch. Bd. 1. M., 1973.
12. Romain Rolland. Musikalisches und historisches Erbe. Bd. I. Geschichte der Oper in Europa seit Lulli und Scarlatti. M., 1986.
13. Romain Rolland. Musikalisches und historisches Erbe. Bd. II - Oper im 17. Jahrhundert in Italien, Frankreich, Deutschland und England. Händel. M., 1987.
14. Romain Rolland. Musikgeschichtliches Erbe. Bd. V. Leben Beethovens. Die großen kreativen Epochen. Von „Heroisch“ zu „Apassionata“. M., 1990.
15. Stringolm A. M. Wikingerfeldzüge. M., 2007.
16. Tschitscherin G. W. Mozart. Forschungsstudie. L., 1970.
17. Schaginjan M.S. Josef Mysliveček / Auferstehung von den Toten. M., 1968.
18. Schweitzer A. Johann Sebastian Bach. M., 1964.

## Kapitel 3

### **STILE UND BEWEGUNGEN IN DER MUSIK DES 19. JAHRHUNDERTS: ROMANTIK, VERISMUS, IMPRESSIONISMUS**

Die Ewigkeit in einem einzigen Moment zu sehen  
Eine riesige Welt in einem Sandkorn.  
In einer einzigen Handvoll - Unendlichkeit  
Und der Himmel im Kelch einer Blume<sup>[1]</sup>.

W. Blake (1757-1827)

[1] Übersetzung von S. J. Marschak.

Sehr oft werden diese poetischen Zeilen herangezogen, um das Wesen der Romantik zum Ausdruck zu bringen. Diese poetische Symbolik reicht jedoch nicht aus, um die Bedeutung und die Tiefe der ästhetischen Richtung einer Epoche zu definieren, die das künstlerische Denken in Europa grundlegend veränderte. Ein Jahrhundert, das sich in der Komposition, in der Schaffung neuer Ausdrucksformen des Musizierens und der Aufführung, in der Umgestaltung und Vervollkommnung

der Musikinstrumente ausdrückt, ist unendlich vielfältig in seinen Eigenschaften. Die Romantik ist vielschichtig, facettenreich, einzigartig und bleibt ein einzigartiges Phänomen in der Musik des 19. Jahrhunderts. Wir werden jedoch versuchen, die wichtigsten Facetten dieses Phänomens zu identifizieren. Die europäische Musikkultur hatte starke Wurzeln in den vergangenen Jahrhunderten, wie wir bereits beschrieben haben. Bereits das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts (das von der Forschung als die Zeit der Entstehung der Romantik angesehen wird) gibt neue „Keime“ und leuchtende positive Impulse. Sie sind in der deutschen klassischen Philosophie in den Werken von I. Kant, G. Hegel, F. Nietzsche, A. Schopenhauer, in der Dichtung von H. Heine, F. Schiller, J. Byron, J. Goethe. Das gesamte intellektuelle „Gepäck“ Europas fügte sich in ein komplexes Bild der Entstehung der romantischen Kunst ein. „Pioniere“ waren deutsche Philosophen - es war I. Kant, der der menschlichen Erkenntnisfähigkeit harte Grenzen setzte, indem er den Begriff des „Dings an sich“ hervorhob, als er die Idee formulierte, dass die menschlichen Fähigkeiten und sein Bewusstsein einen ausgesprochen dualen Charakter tragen können; G. Hegel ging noch weiter, indem er den ewigen Widerspruch von Geist und Materie definierte und diese Widersprüche mit dem menschlichen Seelenzustand in Beziehung setzte: „...je weniger der Geist die Form der äußeren Tätigkeit seiner selbst für würdig hält, desto weniger kann er in ihr seine Befriedigung suchen und sich mit sich selbst versöhnen in Einheit mit ihr.“[1]

[1] Hegel G. W. F. Ästhetik. In 4 Bänden. Moskau 1969. Bd. 2. S. 240.

Die Epoche der musikalischen Romantik begann etwas später als die der philosophischen Epiphanien. Während die romantische Bewegung in der Literatur und der Malerei ihre Entwicklung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts weitgehend abgeschlossen hatte, dauerte die Entwicklung der musikalischen Romantik in Europa wesentlich länger. Die musikalische Romantik als Bewegung entstand in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts und entwickelte sich in enger Verbindung mit verschiedenen Strömungen in der Literatur, der Malerei und dem Theater. Die Anfangsphase der musikalischen Romantik wird durch Werke von F. Schubert, E. T. A. Hoffmann, C. M. von Weber, N. Paganini und G. Rossini repräsentiert, die nachfolgende Phase (1830-1850) durch Werke von F. Chopin, R. Schumann, F. Mendelssohn, H. Berlioz, F. Liszt, R. Wagner und J. Verdi. Die Spätphase der Romantik (Brahms, Bruckner, die späteren Werke von Wagner und Liszt) reicht bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.

Der berühmte Aphorismus Heines: „Wo die Worte aufhören, fängt die Musik an“ drückt eine grundlegend neue Sicht auf die Welt der Musik aus, einen „Ausgang“ in neue Sphären des Welt- und Menschenverständnisses. Zur idealen Kunstform wurde die Musik erklärt, die aufgrund ihrer Besonderheit die Bewegungen der Seele am besten zum Ausdruck bringt. In der Epoche der Romantik nahm die Musik einen wichtigen Platz im System der Künste ein. Die Romantik stellte der Prosa des Lebens das schöne Reich des Geistes, „das Leben des Herzens“ und „von Herz zu Herz“ gegenüber. Die Romantiker glaubten, dass die Gefühle eine tiefere Schicht der Seele darstellen als die Vernunft. Wagner sagte: „Der Künstler appelliert eher an die Sinne als an den Verstand“, Schumann sagte: „Der Verstand irrt, das Gefühl nie“ und Nietzsche sagte: „Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum“. Diese poetischen Aphorismen spiegeln die Hauptströmung der romantischen Philosophie wider.

Die Romantik, die eine neue Wende in der Entwicklung der Kunst einleitete, knüpfte an die Grundhaltungen der Renaissance an. Der Begriff „romanisch“ (italienisch) bezieht sich auf die Welt der ewigen kulturellen Werte in Italien, die

„nach dem Maß des Menschen“, nach den Gesetzen der Schönheit und Harmonie geschaffen wurden. Doch in den vergangenen Jahrhunderten verschmolz die integrale Welt des Menschen mit der ihn umgebenden Realität, und in der Romantik des 19. Jahrhunderts fand die Wiedervereinigung des Menschen nicht mit der äußeren Welt, sondern mit „seiner“, von ihm selbst geschaffenen Welt statt. In der menschlichen Seele wurde ein neues Universum geschaffen, das den Weg zum Ausdruck der reichsten inneren Welt der Ideale, Gedanken, Bestrebungen, Gefühle, Erfahrungen und Emotionen eröffnete. In der romantischen Kunst wurde ein neues künstlerisches Modell der Welt und der Beziehung zum Individuum in ihrer unendlichen Komplexität und Widersprüchlichkeit aufgebaut. Die Gefühlswelt des Helden, der in der Regel ein einsamer Held ist, stand im Vordergrund. Das Thema der Einsamkeit war vielleicht das beliebteste unter den Romantikern. Gleichzeitig war die Loslösung von der Welt für den romantischen Helden oft mit einem stolzen Gefühl des eigenen Geistes verbunden, mit dem Selbstsein seines „Ichs“ als unendlichem Kosmos. Der Mensch wurde zum Schöpfer und entdeckte in sich die Kraft, seine eigene Welt zu erschaffen, aus dem Rahmen der gewohnten Existenz auszubrechen und den Kosmos seiner Seele und Kunst in die höchste Mission zu verwandeln. In die Sphäre der musikalischen Reflexion wurden extrem polare Sphären psychologischer Zustände des Menschen „hineingezogen“ und intensiv offenbart: Sehnsucht, Rausch der Leidenschaften, Streben nach einem Ideal, aber auch Verzweiflung vor dem Schicksal, Seelendüsternis, Nostalgie usw. In der Kunst der Romantik war die Polarität der Pole der inneren Zustände ungewöhnlich stark ausgeprägt. Die Berücksichtigung von Gefühlen führte zu einer inhaltlichen Veränderung der Genres - die Liebeslyrik gewann eine dominante Stellung. Eine kreative Persönlichkeit stand oft im Mittelpunkt dieses Kreises: ein Mensch ist einsam, wenn er oder sie eine herausragende, begabte Person ist. Der Künstler, der Dichter und der Musiker sind beliebte Protagonisten in den Werken der Romantiker: Schumanns „Dichterliebe“, Franz Schuberts „Die schöne Müllerin“ und „Der Winterweg“, Berlioz' Symphonie fantastique mit dem Untertitel „Eine Episode aus dem Leben eines Künstlers“, Franz Liszts symphonische Dichtung „Tasso“ usw. Das der romantischen Musik innewohnende tiefe Interesse am Individuum drückte sich in der Dominanz des persönlichen Tons aus. Die Offenlegung des persönlichen Dramas bekam bei den Romantikern oft einen autobiografischen Touch, der der Musik eine besondere Aufrichtigkeit verlieh. Die lyrische Bekenntnishaftigkeit und die Nacktheit des Herzens und der Seele spiegeln sich in der romantischen Vokalmusik anschaulich wider. Franz Schuberts Vokalzyklen „Die schöne Müllerin“ und „Der Winterweg“ sowie Robert Schumanns „Dichterliebe“ und „Liebe und Frauenleben“ sind Meisterwerke des Genres. Viele Klavierwerke Robert Schumanns sind mit der Geschichte seiner Liebe zu Clara Wieck verknüpft und von unmittelbarer emotionaler Wärme und Zärtlichkeit durchdrungen. Werke von Frederic Chopin und Franz Liszt sind autobiografisch.

Das romantische Weltbild war durch einen scharfen Konflikt zwischen Realität und Traum gekennzeichnet. Die wichtigsten romantischen Postulate wurden konstruiert: die Wirklichkeit ist niedrig und seelenlos, durchdrungen vom Geist des Spießbürgertums und des Philistertums und nur der Negation würdig. Der Traum ist etwas Schönes, Vollkommenes, aber für den Verstand unerreichbar und unverständlich. In der Romantik werden bestimmte mythologische Strukturen des Verstehens, des Modellierens und der Erfahrung des Seins auf einer neuen Ebene wiederbelebt. Der Mythos in seinen verschiedenen Ausprägungen stand dem künstlerischen Denken schon immer nahe, doch in der Romantik erfuhr er eine wesentliche Veränderung. Der romantische Held schafft „seinen“ Mythos und „seine“

Welt. Es ist kein Zufall, dass in der romantischen Musikkunst Formen wie Legende, Märchen, Epos, Ballade und Fantasie entstanden, die eng mit dem mythologischen Bewusstsein verbunden sind. Das Thema der Fantasie war eine echte Entdeckung der musikalischen Romantik. Das gesamte Arsenal musikalischer und technischer Mittel in Bezug auf Harmonie, Instrumentierung und Dynamik wurde für die Schaffung fantastischer Bilder in verschiedenen Genres entwickelt: „Symphonie fantastique“ von Berlioz, „Fantasiestücke“ von Schumann für Klavier, Opern „Der Freischütz“ und „Oberon“ von C. M. von Weber und viele andere Werke.

In der Romantik erlangte der Gedanke des Gesamtkunstwerks eine besondere Bedeutung, die in der *Programmmusik* am stärksten zum Ausdruck kam. Zahlreiche Artikel von Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner und ihren Komponisten verkündeten die Idee der gegenständlichen und begrifflichen Konkretisierung von Musik, wenn verbale, bildliche, literarische und poetische Bilder den Hörer durch das musikalische Werk „führen“ sollten. Die musikalische Romantik des 19. Jahrhunderts schuf verschiedene Arten von Programmatik. Eine davon war die *bildhafte Programmatik*, bei der Naturbilder und Landschaftsskizzen, Volksfeste und militärische Schlachten, Heldenporträts und architektonische Bauten mit musikalischen Mitteln visuelle Bilder verkörperten. Eine andere Art der Programmierung ist *geschehensbetont*, bei der literarische und poetische Werke die Quelle waren. Verschiedene Komponisten konnten dieselben Themen auf unterschiedliche Weise verkörpern, was durch den individuellen kreativen Stil des Komponisten, sein Verständnis des literarischen Materials und den Zeitgeist bestimmt wurde. Shakespeares Tragödie „Romeo und Julia“ hat viele Komponisten der Vergangenheit und der Gegenwart inspiriert, so z. B. Tschaikowsky (die sinfonische Fantasie-Ouvertüre „Romeo und Julia“), H. Berlioz (die dramatische Sinfonie „Romeo und Julia“) und Ch. Gounods Oper „Romeo und Julia“, S. Prokofjews Ballett „Romeo und Julia“ und N. Rota (Musik zum gleichnamigen Film), aber überall hören wir eine andere musikalische Umsetzung desselben literarischen Stoffes.

Franz Liszt - der Vorreiter der Programmmusik im 19. Jahrhundert - komponierte 12 symphonische Programmgedichte (u.a. „Bergsymphonie“, „Tasso“, „Präludien“, „Orpheus“, „Mazeppa“ und „Hamlet“). In ihnen wandte sich Liszt den tiefen und beunruhigenden Problemen des menschlichen Lebens zu, den Schicksalen der Menschen in den außergewöhnlichen Taten und Wechselfällen des Schicksals; der Komponist vereinte mal ganze Nationen („Die Hunnen“, „Ungarn“), mal konzentrierte er sich auf Einzelschicksale („Orpheus“, „Mazeppa“). Der musikalische Inhalt dieser Werke ist durch ein hohes Maß an Verallgemeinerung humanistischer und universeller Ideen gekennzeichnet. Ideologische Parallelen zu großen Verallgemeinerungen finden sich auch in der französischen Literatur dieser Zeit: O. Balzac in seiner mehrbändigen „Menschlichen Komödie“ und E. Zola in seiner zwanzigbändigen Reihe „Les Rougon-Macquart“. Franz Liszts Klavierzyklus „Wanderjahre“ kann als Enzyklopädie der Programmmusik bezeichnet werden. Bilder der Natur, der Malerei, der Bildhauerei, Eindrücke aus den Werken von Dante, Petrarca und Michelangelo - all das spiegelt sich in den Programmtiteln, in der imaginären Stimmung und in der musikalischen Ausgestaltung des Zyklus „Wanderjahre“ wider.

In der Ästhetik der Romantik wurde der **Oper** als einer Gattung, die das Bild des Menschen mit all seinem Gefühlsreichtum und den Konflikten der Situationen am besten zum Ausdruck bringt, große Bedeutung beigemessen. Die romantische Oper

drückte die Idee der Synthese verschiedener Künste aus: Musik, Malerei, Drama, plastische Bühnenbewegungen, Bühnenbild usw. Das 19. Jahrhundert war das Zeitalter der romantischen Oper, gesättigt mit starken Leidenschaften, dramatischen Zusammenstößen und dynamischer Handlung. Die Oper ist die wichtigste aller Künste geworden. Die Zensur hatte ein wachsames Auge auf die Opernlibretti. Die Uraufführungen von Opern könnten beim Volk für Aufregung sorgen. Die Oper wurde zu einem gesellschaftlichen Phänomen. Eine Loge in der Oper zu haben, war ein Prestigeobjekt. Die Melodien neu komponierter Opernarien wurden auf der Straße gesungen: von einer spontan versammelten Menge oder von einem einsamen Leierkastenmann.

In der Geschichte der europäischen Musikkultur des 19. Jahrhunderts war die Opernreform von Richard Wagner, der auf der Grundlage von Sagen und Mythen des germanisch-skandinavischen Epos eine neue konzeptionelle Lösung für den Operninhalt fand. Ausgehend von der Idee der Einheit von Musik und Drama kam der Komponist zu einer kontinuierlichen musikalisch-dramatischen Handlung, die zu einer radikalen Veränderung des gesamten musikalischen Gefüges der Oper führte. Der Komponist gab die traditionellen Opernformen und die Aufteilung der Handlung in Arien, Ensembles und Chöre auf. Der zentrale Gedanke der Wagnerschen Reform kam im *Gesamtkunstwerk* zum Ausdruck. Wagner war davon überzeugt, dass nur im Zusammenwirken von Musik und Poesie das theatralische Spiel ein umfassendes Bild des Lebens schaffen kann. Der Wunsch nach einer vollständigen Synthese von Musik und Drama, nach einer getreuen und wahrheitsgetreuen Wiedergabe des poetischen Wortes veranlasste den Komponisten, sich auf den deklamatorischen Stil zu stützen. Völlig neu für Wagner war seine Einstellung zum Sinfonieorchester in der Oper, das eine verbindende Rolle zu übernehmen begann. Im Vergleich zu seinen Zeitgenossen steigerte Wagner die Bedeutung des Orchesters im Operngeschehen stark. Wagner dehnte die Prinzipien der symphonischen Entwicklung auf das Orchester aus: die Hauptthemen wurden entwickelt, einander gegenübergestellt, transformiert, bekamen ein neues Aussehen und wurden in polyphoner Form kombiniert usw. Ähnlich wie der Chor in einer antiken Tragödie kommentierte Wagners Orchester das Geschehen und verdeutlichte die Bedeutung der Ereignisse durch übergreifende Themen - *Leitmotive*. In Wagners Musikdrama fließt die Musik in einem kontinuierlichen, ununterbrochenen Fluss. Dieser Fluss der Musik erneuert und verändert sich ständig und kehrt nicht zu einem Stadium zurück, das bereits durchschritten wurde. Die Oper war ein Gegengewicht zum Prinzip der *freien Szene*, die auf einem ständig erneuerten Material basierte und gesungene und rezitativische Episoden, Soli und Ensembles beinhaltete. Die Hauptsache in diesen freien Szenen war die innere psychologische Handlung - der Kampf der Leidenschaften und der Wechsel der Stimmungen. Externe Veranstaltungen wurden auf ein Minimum reduziert. In Wagners Opern kann man daher die Vorherrschaft der Erzählung über die theatralische Handlung beobachten. Damit unterscheiden sich Wagners Opern deutlich von denen Rossinis, Verdis und Bizets.

Neben Wagners Opernreform, die auf der Vergegenwärtigung des Mythos beruhte, wurden im Laufe der historischen Entwicklung nach und nach realistische Lebens- und Alltagsrealitäten in die Opernkunst aufgenommen. Das konventionelle Genre der romantischen Oper war mit realistischen Inhalten gefüllt. Die Opern von G. Rossini („Der Barbier von Sevilla“, „Wilhelm Tell“, „Aschenputtel“), G. Verdi („La Traviata“, „Rigoletto“, „Aida“), Charles Gounod („Faust“) und J. Bizet („Carmen“) erhielten auf der Bühne eine überraschende Mischung aus musikalischer Romantik und erzählerischem Realismus. Dies war der Höhepunkt der Opernkunst, ihr



Höhepunkt und gleichzeitig der Beginn neuer Tendenzen innerhalb der Opernkunst. Die Wende wurde 1889 mit einer Inszenierung von Pietro Mascagnis (1863-1945) Einakter „Cavalleria rusticana“ und Ruggero Leoncavallos (1857-1919) Oper „Pagliacci“ (*Der Bajazzo*) besiegelt. Diese beiden Opern gaben der gesamten Bewegung, unter deren Zeichen die Oper in das 20. Jahrhundert eintrat, ihren Namen. Diese Richtung wird als Verismus bezeichnet.

In der Musikenzyklopädie wird diese Stilrichtung wie folgt definiert: „Verismus - eine realistische Bewegung in der italienischen Literatur, Oper und bildenden Kunst des späten 19. Jahrhunderts, die sich durch folgende Merkmale auszeichnet: wahrheitsgetreue Schilderung des Alltagslebens der Armen; Aufmerksamkeit für die Erfahrungen der Figuren; scharfe dramatische Zusammenstöße; ein betont emotionaler Stil. In der Musik ist der Verismus in Opernwerken bekannt. Die Komponisten wählten Landbewohner, arme Städter und Vertreter der Bohème als Protagonisten ihrer Werke und konzentrierten sich auf Dramen des täglichen Lebens, die hauptsächlich auf Liebesgeschichten beruhen“[1].

[1] Nestjewa I. W. Verismus // Musikalische Enzyklopädie / Herausgegeben von J. W. Keldysch. 1973. Bd. 1. S. 753-754.

Der Verismus hat eingeschlagen und die Welt erobert. „Cavalleria rusticana“ und „Der Bajazzo“ eroberte sofort die Opernbühnen der Welt. Giacomo Puccini (1858-1924) war ein wahres Genie des Verismus. Nach „Manon“ (1892), „La Bohème“ (1895) und „Tosca“ (1899) vollendete Puccini 1903 „Madama Butterfly“. Mit diesem Werk kann der Überblick über die europäische Operngattung des 19. Jahrhunderts vorläufig abgeschlossen werden.

Der historische Prozess wurde zu einem starken Stimulus für den Ausdruck des Nationalgefühls und zu einer wirksamen Quelle der romantischen Weltanschauung, in der die Diskrepanz zwischen der realen Existenz und dem idealen Traum stark empfunden wurde. Denken Sie an einige historische Ereignisse des 19. Jahrhunderts: Italien unter der Herrschaft Österreichs und Frankreichs, Polen zwischen Deutschland, Österreich und Russland aufgeteilt, Ungarn von Österreich verklavt. In der „Opernausrichtung“ fand im 19. Jahrhundert eine deutliche Differenzierung der verschiedenen nationalen Schulen statt. Dies stand im Zusammenhang mit dem gesamteuropäischen Prozess der Nationenbildung und dem Kampf der Völker um politische und geistige Unabhängigkeit. Diese historische Situation brachte in der sich spontan entwickelnden Musikkunst Genies hervor, die in der Musik den Geist und die Bestrebungen ihres Volkes verkörperten: Niccolò Paganini, Gioachino Rossini, Giuseppe Verdi (Italien), Richard Wagner (Deutschland), Franz Schubert (Österreich), Franz Liszt (Ungarn), Frederic Chopin und Stanisław Moniuszko (Polen), Edvard Grieg (Norwegen), Bedřich (*Friedrich*) Smetana und Antonín Dvořák (Tschechische Republik).

Die Komponisten der Romantik waren sehr an der Volksmusik interessiert. Während die Dichter der Romantik die literarische Sprache auf Kosten der Volkskunst bereicherten und erneuerten, wandten sich die Musiker verstärkt Volksliedern, Balladen und epischen Gedichten zu. Sie stützten ihre Interpretationen der Nationalliteratur, der Geschichte und der Natur auf Intonationen und Rhythmen und ließen alte diatonische Tonarten wieder aufleben. Unter dem Einfluss der Folklore hatte sich der Inhalt der europäischen Musik stark verändert. Neue Themen und Bilder erforderten von den Romantikern die Entwicklung neuer Mittel der musikalischen Sprache und Prinzipien der Phrasierung, der melodischen Individualisierung, der Einführung von Sprachintonationen und der Erweiterung der

Klangfarben und der harmonischen Palette der Musik (natürliche Harmonien, farbige Vergleiche von Dur und Moll usw.).

Der Geburtstag des berühmten Namens „**Impressionismus**“ ist bekannt - er fand am 15. April 1874 in Paris auf dem Boulevard des Capuchins bei der Eröffnung einer Ausstellung von Künstlern aus dem Kreis von Édouard Manet statt. Eines der Gemälde von Claude Monet trug den Titel „Impression. Die aufgehende Sonne“. Impression, Impressionismus - sehr bald wurde der Name zum Symbol einer ganzen Bewegung von Malerei, Musik, Literatur, Poesie und Theater. „Die herausragenden Maler des Impressionismus - Claude Monet, C. Pissarro, A. Sisley, E. Degas, O. Renoir und andere - bereicherten die Technik der Darstellung der lebendigen Natur in ihrer ganzen sinnlichen Schönheit. Das Wesen ihrer Kunst - in der feinsten Fixierung von flüchtigen Eindrücken, in einer besonderen Art der Wiedergabe der Lichtumgebung durch ein Mosaik von reinen Farben, dekorative Striche. Die Verwendung des Begriffs „Impressionismus“ in der Musik ist in vielerlei Hinsicht bedingt: der musikalische Impressionismus ist nicht ganz analog zur gleichnamigen Malereibewegung. In der Musik der impressionistischen Komponisten geht es vor allem um die Übertragung von Stimmungen, die die Bedeutung von Symbolen annehmen, um die Aufzeichnung von kaum wahrnehmbaren psychologischen Zuständen, die durch die Betrachtung der Außenwelt hervorgerufen werden. Dies bringt den musikalischen Impressionismus in die Nähe der symbolistischen Dichter, die mit dem Kult des Unaussprechlichen verbunden waren. Der Begriff „Impressionismus“ wurde zu einer allgemein akzeptierten Definition für ein breites Spektrum von Phänomenen der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Der Impressionismus fand seinen klassischen Ausdruck im Werk von Claude Debussy (1862-1919). Debussy glaubte, dass "die Intimität der Natur und die subtilen Wahrnehmungen des Meeres, des Himmels und des Waldes seine Fantasie beflügeln und neue, in der klassischen Musik unkonventionelle Techniken hervorbringen könnten“[1].

[1] Nestjew I. W. Impressionismus // Musikalische Enzyklopädie / Chefredakteur J. W. Keldysch 1974. Bd. 2. S. 506-508.

Der Bereich der Programmmusik stand der kreativen Methode der Impressionisten sehr nahe. Die raffinierten und poetischen Titel („Das Mädchen mit dem flachsfarbenen Haar“, „Die versunkene Kathedrale“, „Die mondbeschienene Terrasse“, „Klänge und Düfte in der Nachtluft“ und andere) entführten das Publikum in eine Welt der Träume und unwirklichen Bilder und schufen exquisite Klangwelten. Die Impressionisten haben die Klang- und Farbmöglichkeiten der Musik außerordentlich bereichert und dem koloristischen Ansatz Vorrang eingeräumt. Die Rolle von Harmonie, „bunten Flecken“ und Obertönen nahm zu. Musikalische Klänge, wie auch Bilder auf Leinwänden, wurden schwankend und flimmernd, ohne klare melodische Konturen. Der Impressionismus erweiterte die Grenzen der Symphonik und der Klaviermusik, in denen das Genre der Farben und Landschaften zu dominieren begann: „Nachmittagsruhe eines Fauns“, „Nocturnes“, „Das Meer“, „Insel der Freude“, „Suite bergamasque“ von C. Debussy, „Wasserspiel“, „Reflexionen“, „Daphnis und Chloé“, „Bolero“ von M. Ravel und andere.

Der Impressionismus wurde in Frankreich geboren, aber schon bald begannen Innovationen in den Techniken der musikalischen Sprache, Raffinesse und Verfeinerung des Stils die gesamteuropäische Musik zu beeinflussen und

bestimmten weitgehend die Entwicklung der musikalischen Kunst später im 20. Jahrhundert.

### Empfohlene Literatur

1. Wanslow W. W. Ästhetik der Romantik. M., 1966.
2. Hegel G. W. F. Ästhetik. Bd. 1-2. M., 1968, 1969.
3. Königsberg A. Musik der Epoche der Romantik. Carl Maria von Weber, Vincenzo Bellini, Franz Liszt, Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Johannes Brahms, Antonin Dvořák. St. Petersburg, 2009.
4. Nikolajewa N. S. Romantik und musikalische Kunst. // Musik in Österreich und Deutschland im 19. Jahrhundert. Buch I. M., 1975.
5. Perlow E. P. Geschichte der Gesangspädagogik. SPb: Staatliche Puschkin-Leningrader Universität, 2007.
6. Ravel im Spiegel seiner Briefe / Herausgeber M. Gerard und R. Chalue. L., 1988.
7. Rapazkaja L. A. Die Romantik in der künstlerischen Kultur Europas im 19. Jahrhundert: die Entdeckung des „inneren Menschen“ // Weltkunstkultur. Klasse 11. In 2 Teilen. Teil 2. M., 2008.
8. Chruljow W. I. Romantik als künstlerischer Denktyp: Lehrbuch. Ufa, 1985.
9. Fjodorow F. P. Romantische Kunstwelt: Raum und Zeit. Riga, 1988.

## Kapitel 4

### DIE GRÖSSTEN EUROPÄISCHEN KOMPONISTEN DES XIX. JAHRHUNDERTS - VERTRETER DER NATIONALEN SCHULEN

...Jeder große Komponist ist Teil der künstlerischen Weltkultur, weil er eine Seite der Kunst entdeckt hat, die seinen Vorgängern und Zeitgenossen entweder unbekannt war oder von ihnen mit weit weniger Originalität und künstlerischer Perfektion entwickelt wurde. Kein wirklich großer Komponist wiederholt einen anderen[1].

[1] Konen W. D. Geschichte der ausländischen Musik. Deutschland, Österreich, Italien, Frankreich, Polen von 1789 bis zur Mitte des XIX. Jahrhunderts. M., 1976. Ausg. 3. S. 7.

Während des gesamten 19. Jahrhunderts behielt **Italien** seinen hohen Status als „musikalisches Mekka“, in das aufstrebende und erfahrene europäische Komponisten gleichermaßen strömten. Italien ist die Geburtsstätte der Oper. Es ist daher kein Zufall, dass die italienischen Komponisten, die das genetische Gedächtnis ihrer Nation für das melodische Element bewahrt haben, sich in der Kunst der Oper am lebendigsten gezeigt haben. Eine ganze Reihe italienischer Komponisten des 19. Jahrhunderts ging als Opernkomponisten in die Geschichte der Weltmusik ein. **Gioachino Rossini** (1792-1868) steht an der Spitze dieser Liste.

Gioachino Rossini wurde im italienischen Pesaro in eine Musikerfamilie hineingeboren: sein Vater war Musiker in der Blaskapelle der Stadt und seine Mutter Sängerin. Der Junge zeigte schon früh musikalisches Talent und eine ausgezeichnete Stimme. Schon in jungen Jahren sang er im Kirchenchor.



Gioacchino Rossini (1792-1868)

Im Jahr 1804 ließ sich die Familie in Bologna nieder, wo Rossini bei dem berühmten Musiker Angelo Tezei Musiktheorie, Gesang und das Spiel auf dem Cembalo, der Violine, der Viola und dem Cello studierte. In seiner frühen Jugend war Rossini erfolgreicher Dirigent und Begleiter von Opernproduktionen. Im Alter von 14 Jahren wurde er (wie W. A. Mozart) Mitglied der Musikakademie von Bologna. Ab seinem 16. Lebensjahr begann Rossini Opera-buffa (komische Opern) und ernste Opern (Opera-seria) zu schreiben. Das ausgeprägte und lebendige musikalische und theatralische Talent und die melodische Großzügigkeit des Komponisten zeigten sich bereits in seinen ersten Opern (Rossini schrieb rund 40 davon!). Die Anerkennung des Publikums ließ nicht lange auf sich warten, was sich in Aufträgen des renommierten italienischen Theaters „La Scala“ in Neapel niederschlug. Rossini schuf in seinen Opern den für ihn charakteristischen Typus der Ouvertüre: ein kontrastreiches Nebeneinander von langsamer Einleitung und temperamentvollem, lebhaftem, ungestümem Allegro, das meist um ein fröhliches, munteres und lyrisches Thema herum aufgebaut ist. Rossini erwies sich als ein außergewöhnlicher Meister des Orchesters. Er legte den Grundstein für den instrumentalen Stil der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts. Seine Instrumentierung, die oft auf traditionellen Techniken der klassischen Musik basiert, erhält dennoch einen originellen Charakter. Rossini behielt die klassische Tradition der Orchestrierung in klaren Schichten bei: Musik für Klaviere (leise), orchestriert für Streicher (manchmal mit Bläserstimmen) und Musik tutti (volles Orchester), forte (laut). Der Komponist entwickelte eine weitere Orchestertechnik zu höchster Perfektion - das berühmte „Rossini-Crescendo“, eine lang anhaltende emotionale Spannung des Orchesterflusses, die neue Orchesterinstrumente, insbesondere Schlagzeug, das Wachstum des Klangs und seine Beschleunigung mit einbezieht und in der heiteren Apotheose gipfelt. Ouvertüren zu Rossinis Opern führen heute ein Eigenleben im Konzertrepertoire renommierter europäischer Symphonieorchester: Ouvertüren zu

„Die diebische Elster“, „Die seidene Leiter“, „Die Italienerin in Algier“, „Der Barbier von Sevilla“, „Aschenputtel“, „Semiramis“ und „Wilhelm Tell“ u.a.

Im Alter von 24 Jahren komponierte Rossini in nur 20 Tagen seine beste Oper, „Der Barbier von Sevilla“. Diese Oper beeindruckt durch den Reichtum und die Flexibilität ihrer Gesangsmelodie und ihren sinnlichen Charme - mal unendlich melodios, mal der temperamentvollen italienischen Sprache nahe. „Der Barbier von Sevilla“ ist eine wahrhaft realistische musikalische Komödie mit Elementen der Satire. Tschaikowsky lobte diese Oper in den höchsten Tönen: „Der Barbier von Sevilla“ wird für immer ein unnachahmliches Beispiel seiner Art bleiben. Die spontane, unbekümmerte, unwiderstehlich mitreißende Fröhlichkeit, die aus jeder Seite des „Barbiers von Sevilla“ spricht, die Brillanz und Raffinesse von Melodie und Rhythmus, die in dieser Oper wie in keiner anderen zu finden ist [1], werden Sie hier nicht finden.“

[1] Konen W. D. Geschichte der ausländischen Musik. Deutschland, Österreich, Italien, Frankreich, Polen von 1789 bis zur Mitte des XIX. Jahrhunderts. Moskau, 1976. Ausgabe 3. S. 367.

„Der Barbier von Sevilla“ hat sich im Laufe der Zeit bewährt und gehört noch immer zum Repertoire vieler Theater auf der ganzen Welt. Auf den „Barbier von Sevilla“ folgten Rossinis zweifellos erfolgreiche Opern: „Aschenputtel“ nach dem Märchen von Perrault (1817) und „Die diebische Elster“ (1817). In diesem Lebensabschnitt wandte sich der Komponist auch der „ernsten“ Oper zu: „Tancredi“, „Moses in Ägypten“, „Mohammed der Zweite“, „Die Dame am See“ und andere, die nicht immer mit Begeisterung aufgenommen wurden. In der Gattung der „ernsten“ Oper versuchte Rossini, sich von der etablierten Tradition des falsch-heroischen Pathos der „großen“ Oper mit ihren eingefahrenen Klischees zu befreien, was innerhalb der Grenzen der Gattung und des bestehenden ästhetischen Publikumsgeschmacks nicht leicht zu erreichen war.

Im Jahr 1820, während des revolutionären Aufstands in Neapel, der von den Carbonari-Offizieren angeführt wurde, trat Rossini in die Nationalgarde ein. Im Jahr 1822 war Rossini mit der italienischen Kompanie in Wien, die seine Opern mit großem Erfolg aufführte. Hier hatte Rossini eine bemerkenswerte Begegnung mit Beethoven. Seine letzte Oper der italienischen Periode war „Semiramis“ (1823), die in Theatern auf der ganzen Welt mit großem Beifall aufgenommen wurde und seinen Ruf als größter Opernkomponist seiner Zeit festigte. Im Jahr 1823 wurden Rossini und eine Gruppe von Sängern nach London eingeladen, um seine Opern aufzuführen. Er dirigierte Aufführungen und trat als Sänger und Komponist in Konzerten auf. Seine erfolgreiche Tournee durch England dauerte fünf Monate. Im Jahr 1824 wurde er nach Paris eingeladen, die Stadt, mit der der Komponist sein Schicksal verband. In Paris komponierte Rossini seine Oper „Wilhelm Tell“ (1829), die als Höhepunkt der früheren Arbeiten des Komponisten im volkstümlich-heroischen Genre gilt. „Wilhelm Tell“ ist eine alte Schweizer Legende, die zur Grundlage eines Dramas von F. Schiller wurde, das Rossini als Libretto diente. Am Vorabend der Pariser Julirevolution von 1830 war die Handlung von Wilhelm Tell, die das Thema des Volksaufstands verkörperte, von großer Bedeutung. Das Thema bestimmte auch die dramatische Lösung der Oper. Grundlage der Musikdramaturgie waren große Szenen, die verschiedene Elemente des Musiktheaters vereinten: Ensembles, Chöre, Instrumentalbilder, Ballette, Sologesang und Rezitative. Die Innovation von „Wilhelm Tell“ bestand darin, dass Rossini die Personen nicht im abstrakten und erhabenen Sinne der heroischen Oper darstellte, sondern als reale

Menschen, in realen Situationen und Umständen. Auf der Bühne führen diese Menschen ein einfaches „menschliches“ Leben, sie trauern, freuen sich, träumen, kämpfen und triumphieren. „Wilhelm Tell“ hat sich den Ruf einer revolutionären Oper erworben. In monarchischen Staaten wurde sie durch die Zensur verboten. Zuweilen wurden Text und Titel der Oper aus produktionstechnischen Gründen geändert. So wurde die Oper in Russland unter dem Titel „Karl der Kühne“ aufgeführt. Stendhal verglich Rossinis Triumph auf dem Gebiet der Opernmusik mit dem Sieg Napoleons bei Austerlitz.

Nach der Uraufführung von „Wilhelm Tell“ lebte Rossini ein langes Leben, aber diese Oper war seine letzte. Von 1836 bis 1865 lebte Rossini in Italien: in Bologna und Venedig, wo er Lehrer und Direktor des Lycée Musicale di Bologna war. Seine letzten 13 Jahre verbrachte Rossini in Paris, wo er in einem der beliebten musikalischen Salons lebte. Gioachino Rossini ging in die Geschichte der Musikkultur ein durch seine unerschöpfliche und reiche Melodik, die Leichtigkeit und den Glanz der Orchesterfarben, die lyrische und dramatische Ausdruckskraft der Bühnenhandlung, die die Popularität von Rossinis Musik in der ganzen Welt bis zum heutigen Tag sicherte.

**Vincenzo Bellini** (1801-1835) wurde in Catania auf Sizilien als Sohn einer Musikerfamilie geboren: sein Vater war Dirigent und sein Großvater Organist und Komponist. Bellini studierte Musik am Konservatorium von San Sebastiano in Neapel und Komposition bei dem berühmten Komponisten Nicolo Zingarelli. Schon seine ersten Opern brachten dem angehenden Komponisten Ruhm ein.

Im Gegensatz zu anderen italienischen Komponisten war Bellini der Opera-buffa, einer beliebten nationalen Gattung, völlig gleichgültig. Sein erstes Werk, die Oper „Adelson und Salvini“ (1825), mit der er am Konservatorium von Neapel debütierte, zeigte die lyrische Begabung des Komponisten. Bellinis Name wurde nach der Aufführung der Oper „Bianca und Fernando“ am Teatro di San Carlo in Neapel (1826) weithin bekannt.



Vincenzo Bellini (1801-1835)

Die Uraufführungen der Opern „Der Pirat“ (1827) und „Der Fremde“ (1829) werden dann mit großem Erfolg am Teatro La Scala in Mailand aufgeführt. „Capulet und Montague“ (1830), das am Teatro Fenice in Venedig uraufgeführt wurde, wurde mit Begeisterung aufgenommen. In diesen Werken fanden patriotische Ideen, die mit der neuen Welle der nationalen Befreiungsbewegung, die in den 1830er Jahren in Italien begann, übereinstimmten, einen glühenden und aufrichtigen Ausdruck. So wurden viele Uraufführungen von Bellinis Opern von patriotischen Demonstrationen begleitet, und Melodien aus seinen Werken wurden in den Straßen der italienischen Städte nicht nur von Theaterbesuchern, sondern auch von Arbeitern, Angestellten und Kindern gesungen. Der Ruhm des Komponisten ging über die Grenzen Italiens hinaus und wurde mit den Opern „La Sonnambula“ (1831) und „Norma“ (1831) gefestigt. Im Jahr 1833 reiste der Komponist nach London, wo er seine Opern erfolgreich dirigierte.

Der Dichter Felice Romani war Bellinis treuer Freund bei der Schaffung des romantischen Musikdramas und wurde sein ständiger Librettist. In Zusammenarbeit mit ihm strebte der Komponist eine natürliche Verkörperung der Sprachmelodie an. Bellini war sich der Besonderheit der menschlichen Stimme in hervorragender Weise bewusst. Die Gesangspartien in seinen Opern sind unglaublich natürlich und leicht zu singen. Sie zeichnen sich durch die Weite des Atems und die Kontinuität der melodischen Entwicklung aus. Bellinis Melodien haben ihre Wurzeln in italienischen Volksliedern. Sie sind sanft, melancholisch und elegisch. Sie enthalten keine unnötigen Ausschmückungen, denn der Komponist sah den Sinn der Vokalmusik nicht in virtuosen Effekten, sondern in der Vermittlung lebendiger menschlicher Emotionen. Da Bellini seine Hauptaufgabe in der Schaffung schöner Melodien und ausdrucksstarker Rezitative sah, schenkte er der orchestralen Farbe



und der symphonischen Entwicklung wenig Aufmerksamkeit. Trotzdem hob der Komponist die italienische lyrisch-dramatische Oper auf ein neues künstlerisches Niveau und nahm damit vor allem die Errungenschaften von Giuseppe Verdi und den italienischen Veristen vorweg. In seinen Werken haben so herausragende Sängerinnen des 19. Jahrhunderts wie Pauline Viardot, Maria Malibran, die Grisi-Schwester, G. Pasta, G. Rubini A. Tamburini und andere gegläntzt. Die größten Sänger des 20. Jahrhunderts - Maria Callas, Renata Tibaldi, Renata Scotto, Anna Netrebko, Luciano Pavarotti, Placido Domingo - setzten die Ära des italienischen *Belcanto* fort, indem sie Hauptrollen in Opern von Bellini in verschiedenen Theatern der Welt aufführten. Bellini-Arien wie „Casta Diva“ aus „Norma“, „Come per sereno“ aus „La Sonnambula“, „A te, o cara“ aus „Die Puritaner“ sind fester Bestandteil des Repertoires aller berühmten zeitgenössischen Sänger und Sängerinnen.

Vincenzo Bellini ist als herausragender Meister des *Belcanto* in die Musikgeschichte eingegangen. Auf der Rückseite einer der Goldmedaillen, die zu seinen Lebzeiten zu seinen Ehren ausgegeben wurden, steht eine kurze Inschrift: „Schöpfer italienischer Melodien“. Sein Ruhm konnte nicht einmal durch das Genie von Gioachino Rossini in den Schatten gestellt werden. Bellinis außergewöhnliche Begabung für Melodien ermöglichte es ihm, originelle und intime lyrische Intonationen zu schaffen, die bei einem breiten Publikum Anklang fanden. Bellinis Opern stehen mit 11 Bühnenwerken an zweiter Stelle nach Rossini und Donizetti. Er arbeitete nicht so leicht und so schnell wie seine berühmten Landsleute. Dies ist zu einem großen Teil auf Bellinis Arbeitsweise zurückzuführen, die er in einem seiner Briefe beschreibt. Die Lektüre des Librettos, das Eindringen in die Psychologie der Figuren, das Schauspielen in der Rolle, die Suche nach dem verbalen und dann dem musikalischen Ausdruck der Emotionen - das war der Weg, den der Komponist bei der Arbeit an der Oper beschritt.

Kurz vor seinem Tod zog Bellini nach Paris (1834). Dort komponierte er sein letztes Werk für das italienische Opernhaus - die Oper „Die Puritaner“ (1835), deren Uraufführung von Rossini gelobt wurde. Tschaikowsky und Glinka, Chopin und Liszt liebten Bellinis Musik und komponierten eine Reihe von Werken über Themen aus den Opern des italienischen Komponisten.

Bellini starb in Paris und wurde auf dem Friedhof Père Lachaise beigesetzt; 1876 wurde seine Asche in seine Heimat Sizilien überführt. Im Foyer des Teatro La Scala in Mailand steht eine Marmorstatue von Bellini; in seinem Heimatland ist das Opernhaus nach ihm benannt. Doch das wichtigste Denkmal schuf der Komponist selbst - seine wunderbaren Opern, die bis heute die Bühnen vieler Musiktheater in aller Welt nicht verlassen. Seine kurze, aber nur zehn Jahre dauernde Karriere als Komponist (1825-1835) war eine besondere Seite der italienischen Oper.

**Gaetano Donizetti** (1797-1848) war ein italienischer Komponist, der zusammen mit Rossini und Bellini bereits zu Lebzeiten als Opernkomponist internationalen Ruhm erlangte. Er stammte aus einer armen Familie - sein Vater war ein Wachmann, seine Mutter eine Weberin. Im Alter von 9 Jahren trat Gaetano in die Musikschule Simon Mayr ein, wo er der beste Schüler war. Mayr ermutigte den jungen Musiker, sich einer professionellen Musikkarriere zu widmen, und komponierte sogar ein Opern-Pastiche „Der kleine Komponist“ (*Il piccolo compositore di musica*; 1811), in dem Donizetti selbst und mehrere andere Schüler, darunter Donizettis engster Freund Antonio Dolci, ihre Namen erhalten, wobei die Handlung darin besteht, dass die Hauptfigur nicht bereit ist, ihren Weg aufzugeben, und das von den Schülern selbst inszeniert wurde. Donizetti erhielt eine weitere

musikalische Ausbildung am Lyzeum für Musik in Bologna (1815-1817) bei Stanislao Mattei in der Kompositionsklasse.



Gaetano Donizetti (1797-1848)

Sein erfolgreiches Operndebüt gab Donizetti 1818 mit Enrico, Graf von Burgund am Teatro San Luca in Venedig. Zwischen 1818 und 1830 schrieb Donizetti eine Vielzahl von Opern. Sie sind in verschiedenen Genres angesiedelt: Farsa (*Farsetta*) „Der nächtliche Ruf“, Opera buffa („Der Liebestrank“, „Don Pasquale“), komische Opern mit gesprochenen Dialogen („Die Regimentstochter“, „Rita“), soziale und psychologische Dramen („Linda di Chamounix“), Romantische und historisch-heroische Opern („Maria Stuart“, „Belagerung von Calais“, „Marino Faliero“), lyrisch-dramatische Opern („Lucia di Lammermoor“, „Die Favoritin“, „Maria de Rudenz“) und tragische Melodramen („Lucrezia Borgia“, „Anna Bolena“). Donizetti schrieb eine bedeutende Anzahl von Opern, die auf den Handlungen der Werke von V. Hugo, A. Dumas (Vater), W. Scott, J. Byron und anderen romantischen Schriftstellern basierten. Donizettis Opern sind Ausdruck der romantischen Geisteshaltung einer ganzen Generation und der künstlerischen Ausrichtung von Oper und Theater in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Donizettis Opern spiegeln die heroischen und antityrannischen Motive der Zeit des Risorgimento wider, als Italien um seine Unabhängigkeit gegen die österreichische Herrschaft kämpfte. Die Opern „Lucrezia Borgia“ und „Anna Bolena“ waren der Zensur unterworfen und wurden oft unter anderen Titeln aufgeführt. Einige Opern wurden gänzlich verboten: „Maria Stuart“ und „Marino Faliero“, die auf Byrons gleichnamiger Tragödie basieren und das Schicksal der Karbonaro -Bewegung widerspiegeln.

Donizetti betätigte sich auch als Pädagoge, 1834-1839 war er Professor am Konservatorium in Neapel, ab 1837 war er dessen Direktor. Ab 1840 arbeitete

Donizetti für Paris und schuf die Opern „Die Regimentstochter“, „Poliuto“ und „Die Favoritin“. Besonders erfolgreich war seine komische Oper „Don Pasquale“ (1843). Dieses Meisterwerk der komischen Oper wurde von Donizetti in acht Tagen geschrieben. In den 40er Jahren arbeitete der Komponist in Österreich, wo er 1842 den Titel eines österreichischen Hofkomponisten erhielt. Zur gleichen Zeit schrieb Donizetti die Oper „Linda di Chamounix“ (1842) für Wien. Seine letzten Opern waren „Maria de Rudenz“ (1843) und „Caterina Cornaro“ (1844). Nach 1844 hörte Donizetti wegen eines geistigen Zusammenbruchs auf, Musik zu schreiben.

In den 26 Jahren seiner kompositorischen Tätigkeit schrieb Donizetti 74 Opern, zahlreiche Kantaten, Messen, Psalmen usw. Donizettis Fähigkeit, schnell zu komponieren, war erstaunlich. Seine besten Opern gehören zu den Meisterwerken der Oper: „Der Liebestrank“, „Lucia di Lammermoor“, „Die Favoritin“, „Don Pasquale“ und andere. Die größten Tugenden der Opern Donizettis sind ihre inspirierten Melodien und ihr dramatisches Gefühl. Arien aus Donizettis Opern sind ein Muss für Tenor-, Sopran-, Mezzosopran-, Bariton- und Bass-Sänger. Nemorinos Romanze „Una Furtiva Lagrima“ - „Die verborgene Träne“ aus Donizettis Oper „Der Liebestrank“ - ist eine der beliebtesten Arien im Opernrepertoire für Tenöre und zeigt, dass Donizettis Musik die Zeit überdauert hat und bis heute fortlebt.

**Giuseppe Verdi** (1813-1901) war der größte italienische Opernkomponist. Sein Werk gab der romantischen Oper ihren endgültigen Ausdruck und etablierte sie als klassisches Erbe der Musikkultur des 19. Jahrhunderts. Verdi wurde in eine einfache Bauernfamilie in der Region Parma in Italien hineingeboren, sein Vater war Gastwirt und seine Mutter eine Spinnerin. Die Familie war arm, und er half bei der Messe in der Dorfkirche. Die musikalischen Fähigkeiten des Jungen wurden von dem Dorfgorganisten Pietro Baistrocchi bemerkt, der ihm das Lesen und das Orgelspiel beibrachte. Der wohlhabende Kaufmann und Musikliebhaber Antonio Barezzi wurde auf Verdi aufmerksam und half dem jungen Verdi, sich als Musiker zu etablieren. In Mailand, wohin Verdi im Alter von achtzehn Jahren ging, um seine Ausbildung fortzusetzen, wurde er nicht in das Konservatorium aufgenommen (das heute Verdis Namen trägt) „wegen seines geringen Niveaus im Klavierspiel; außerdem gab es Altersbeschränkungen“[1].

[1] Ochalowa I. G. Verdi // Musikalische Literatur des Auslandes. Bd. 4. M., 2006. S. 502.



Giuseppe Verdi (1813-1901)

Verdi begann Privatunterricht in Kontrapunkt zu nehmen und besuchte sowohl Opernaufführungen als auch einfache Konzerte. Mit der Unterstützung von Antonio Barezzi kehrte Verdi nach Busseto zurück und gab 1830 seine erste öffentliche Aufführung. Verdi blieb in Busseto und arbeitete hart: er gab Konzerte, studierte mit Orchestern und Sängern, dirigierte Sinfonie- und Blasorchester und schrieb ständig Musik. Verdis erste Oper, „Oberto“, die 1839 am Teatro „La Scala“ aufgeführt wurde, machte ihn als Komponist berühmt. Die erste Oper zeigte die Charakteristika von Verdis Begabung - sein dramatisches Temperament, die Energie der Rhythmen und seine Beherrschung der melodischen Entwicklung. Große Popularität erlangte Verdi mit seiner nächsten Oper, „Nabucco“ (1841) - die erste historische und heroische Oper, die mit der Befreiungsbewegung in Verbindung gebracht wurde, und trotz der biblischen Handlung hörten die Italiener in „Nabucco“ eine Geschichte über das Schicksal ihres Heimatlandes, das für die Freiheit kämpft. Der Refrain aus dieser Oper, „O mein Vaterland, du schönes, verlorenes!“, wurde auf den Straßen gesungen und wurde zur Hymne Italiens und der Befreiungsbewegung des Risorgimento.

Seine Opern der 40er Jahre - „I Lombardi alla prima crociata“ (1842), „Ernani“ (1844), „Attila“ (1846), „Macbeth“ (1847) und „La battaglia di Legnano“ (1849) - brachten Verdi nationale Anerkennung und seinen Namen „Maestro der italienischen Revolution“ ein. Verdi fühlte sich zu Geschichten mit großem ideologischen Gehalt hingezogen, die voller Handlung und heller, kontrastreicher Gefühle waren. Daher auch sein Interesse an F. Schiller, W. Hugo und W. Shakespeare. Die Ideen der

italienischen Revolutionsromantik inspirierten den Komponisten dazu, nach Themen zu suchen, die mit der Epoche übereinstimmen, mit dem zeitgenössischen Leben verbunden und für ein breites Publikum zugänglich sind. Verdi war ein Komponist, der gezielt nach einem Thema für sein Libretto suchte, das den Eigenheiten seines kompositorischen Talents am besten gerecht wurde. In enger Zusammenarbeit mit den Librettisten und in dem Wissen, dass der dramatische Ausdruck die Hauptstärke seines Talents war, arbeitete er daran, „unnötige“ Details und „überflüssige“ Figuren aus der Handlung zu entfernen, so dass nur leidenschaftliche Charaktere und dramatische Szenen übrig blieben. Die berühmte „Triade“ von Verdis Opern - „Rigoletto“ (1851), „Il Trovatore“ (1853) und „La Traviata“ (1853) - eröffnete eine neue Periode im Schaffen des Komponisten. Das Interesse an einem einfachen Menschen unter harten Lebensbedingungen bildete die Handlung dieser Opern. Ein Hofnarr, ein bettelnder Zigeuner und eine gefallene Frau werden zu Protagonisten von Opern, die von Leiden und Tod von Opfern sozialer Ungerechtigkeit erzählen. In diesen Opern kommen die besten Eigenschaften von Verdis Kreativität zum Vorschein: Leidenschaft und Unmittelbarkeit der Gefühle, Einfachheit und Wahrhaftigkeit der musikalischen Sprache.

An der Wende der 50er - 60er Jahre wurde Verdi von den politischen Ereignissen in Atem gehalten. Er beteiligte sich aktiv an der Befreiungsbewegung und beschaffte mit eigenem Geld englische Waffen für die Nationalgarde von Busseto. Als er in das erste nationale Parlament (1861) einzog, entwickelte er ein Projekt zur Reorganisation der Musikinstitutionen und forderte, dass der Staat Mittel für die Entwicklung des Musikunterrichts und der Operntheater bereitstellen sollte.

Verdis Ruhm als Opernkomponist wurde weltweit bekannt. Er begann, Aufträge für Opern aus anderen Ländern zu erhalten. 1861 erhielt Verdi vom Mariinski-Theater in St. Petersburg den Auftrag, „Die Macht des Schicksals“ zu schreiben, und im Zusammenhang mit der Produktion besuchte er Russland zweimal - 1861 und 1862. Für das Teatro „Grand Opera“ in Paris komponierte Verdi den „Don Carlos“, der 1867 aufgeführt wurde. Verdi komponierte die Oper „Aida“ für die ägyptische Regierung, rechtzeitig zur Einweihung des Kairoer Opernhauses anlässlich der Eröffnung des Suezkanals. Die Oper wurde 1871 in Kairo uraufgeführt. Innerhalb kurzer Zeit erschien Aida im Triumphzug in allen Hauptstädten der Welt. Nach einer längeren Pause schrieb Verdi seine letzten beiden Opern - „Otello“ (1887) und „Falstaff“ (1892).

Verdi setzte die Traditionen seiner Vorgänger fort - G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti. Er hob die italienische Opernkultur auf ein neues und hohes Niveau. Seine Opernwerke sind von hellen, ausdrucksstarken Gesangsmelodien durchdrungen, die Charaktere sind mit psychologischen Merkmalen gezeichnet, und das Operndrama ist dynamisch und strukturiert. Verdi hat das Orchester bereichert, indem er nach Einheit und Kontinuität des Ganzen strebte. Als patriotischer und demokratischer Komponist, als wahrer Sohn des Volkes, schöpfte Verdi den Reichtum seiner melodischen Sprache aus dem italienischen Volksliedgut. Verdis Werke gehören zu den Höhepunkten der Oper und sind heute ein wesentlicher Bestandteil des klassischen Repertoires der führenden Opernhäuser der Welt.

Die letzten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts waren in Italien durch neue Tendenzen in der Operngattung gekennzeichnet. Eine neue Schar von Komponisten trat in die Opernkunst ein.

**Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Francesco Cilea und Giacomo Puccini** schufen Opernwerke in einem neuen Stil, dem Verismus. Diese

Komponisten beendeten ihr Leben im 20. Jahrhundert, aber ihre Namen gehören immer noch zu den italienischen Opernklassikern des späten 19. Jahrhunderts. Einerseits waren die Verist-Komponisten eng mit ihren Vorgängern, den italienischen Opernkomponisten, verbunden und setzten die italienische Operntradition fort, andererseits zeigten ihre Werke neue Tendenzen auf - in der Verwendung einer musikalischen Sprache mit gesteigertem Ausdruck und in der Bühnendramaturgie mit nackten und offenen Leidenschaften. Die Ära des Risorgimento mit der Musik von Verdi ging zu Ende. Die mutigen, heldenhaften und romantischen Freiheitskämpfer wurden durch gewöhnliche „kleine“ Leute ersetzt. Der romantische Traum und das Understatement gehörten der Vergangenheit an, und die Zweideutigkeiten des Librettos befriedigten weder das Publikum noch die Komponisten mehr. Die Veristen waren große Realisten. Eine andere Behandlung des Musikdramas als Kammermusikgattung fand ebenfalls Anklang beim Publikum. Die veristischen Opern waren klein, mit nur wenigen Figuren, einer rasanten Handlung und einem kleinen Orchester. Die veristischen Opern boten dem Publikum vertraute Arien und Ensembles, helle und einprägsame einfache Melodien und vermittelten den Sängern starke und klare Gefühle. Die Musik dieses Stils wurde populär und massenproduziert und hatte großen Einfluss auf die Entwicklung der Filmmusik, der Operette und des Musicals im 20. Jahrhundert.

Pietro Mascagni (1863-1945) ist der erste Komponist des Glaubens. Der Komponist wurde am Mailänder Konservatorium ausgebildet. Die Oper „Cavalleria rusticana“ (1889) brachte Mascagni internationalen Ruhm ein. Tschaikowsky schrieb über die Oper: „Offensichtlich ist Mascagni nicht nur ein sehr begabter Mann, sondern auch sehr klug. Er verstand, dass heute der Geist des Realismus, die Konvergenz von Kunst und Lebenswahrheit überall weht, dass der Mensch mit seinen Leidenschaften und Sorgen uns klarer und näher ist als die Götter und Halbgötter...“



Pietro Mascagni (1863-1945)



Ruggero Leoncavallo (1857-1919)



Francesco Cilea (1866-1950)



Giacomo Puccini (1858-1924)

Die Dramen, die er auswählt, illustriert er mit rein italienischer Plastizität und Schönheit, und das Ergebnis ist ein Werk, das fast unwiderstehlich sympathisch und ansprechend für das Publikum ist“[1].

[1] Tschaikowsky P. I. Musik-kritische Artikel. Moskau, 1953. S. 369.

Mascagnis Oper „Cavalleria rusticana“ schildert anschaulich das bunte Leben der Armen in Stadt und Land. Die Handlung entwickelt sich vor den Augen des Publikums zu einer kurzen, alltäglichen Geschichte von betrogener Liebe, Eifersucht, Rache und einem dramatischen Zusammenstoß feuriger Gefühle. Um eine Atmosphäre verdichteter Gefühlszustände zu schaffen, setzte Mascagni zum ersten Mal in der Opernpraxis die so genannte „Schrei-Arie“ ein - mit extrem befreiter Melodik, bis hin zu Schreien, mit einer kraftvollen Unisono-Synchronisation der Gesangsstimme durch das Orchester im Moment des Höhepunkts. Nach der Premiere von „Cavalleria rusticana“ war es, als hätte Verdi gesagt: „Ich kann jetzt in Frieden sterben - es gibt jemanden, der das Leben der italienischen Oper fortsetzen wird.“

Zu Mascagnis Ehren wurden mehrere Medaillen ausgegeben, und der italienische König selbst verlieh dem Komponisten den Titel eines „Kavaliers der Krone“. Von Mascagni wurden weitere Opern erwartet. Keine seiner vierzehn folgenden Opern erreichte jedoch das Niveau von „Cavalleria rusticana“. Neben Opern schrieb Mascagni auch Operetten („König von Neapel“ 1885 und „Ja!“ 1919), Werke für Sinfonieorchester, Filmmusik und Vokalwerke. Im Jahr 1900 kam Mascagni mit Konzerten und Vorträgen über den Stand der modernen Oper nach Russland und wurde vom russischen Publikum sehr herzlich empfangen.

**Ruggero Leoncavallo** (1857-1919) studierte Musik am Konservatorium von Neapel und promovierte in Literatur an der Universität von Bologna. Mit der Oper „Der Bajazzo“ (1892) erlangte Leoncavallo internationale Anerkennung. Aus dem Munde des Protagonisten im Prolog der Oper legte Leoncavallo sein schöpferisches Credo dar: eine wahrheitsgetreue Darstellung der Gefühle der einfachen Menschen



auf der Bühne. Die Handlung basiert auf einer wahren Begebenheit eines Wandertheaters. Das Publikum wird mit einer Dreiecksbeziehung konfrontiert - eine Situation, die die Figuren im wirklichen Leben erleben und die sie dann auf der Bühne als Columbine, Pierrot und Harlekin durchspielen müssen. Im Moment der Auflösung und des Mordes fallen die Masken und die wahren Gefühle kommen auf die Bühne. Leoncavallos literarisches Talent und seine Kenntnisse der Bühne halfen ihm, ein dynamisches, klares und präzises Libretto zu schaffen. Der Erfolg der Oper wurde durch die spannende Handlung, die lebendige theatralische Umsetzung des Dramas in Musik, das Relief der Figuren und die Ausdruckskraft und Verständlichkeit der Melodien bestimmt. Die Oper „Der Bajazzo“ verlässt die Bühne der Weltopernbühnen nicht bis in die Gegenwart, und Canios Arioso „Lache, Clown, über zerbrochene Liebe!“ ist das beliebteste Stück im Repertoire für Tenorkonzerte. In dieser Rolle glänzte der große italienische Sänger Enrico Caruso (1873-1921), mit dem Leoncavallo als hervorragender Pianist oft konzertierte. Heute erfreut sich Leoncavallos Romanze „Morgenröte“ in der Tenorfassung großer Beliebtheit. Als Liedbegleiter tourte Leoncavallo durch England, Frankreich, Deutschland, die Niederlande und Ägypten.

**Francesco Cilea** (1866-1950) studierte Musik am Konservatorium von Neapel, wo er später Musiktheorie unterrichtete. Als Opernkomponist wurde F. Cilea mit Inszenierungen von zwei Opern berühmt: „L'Arlesiana“ (1897) nach dem Stück von Alphonse Daudet und Adrienne Lecouvreur (1902) nach dem Stück von E. Scribe über die berühmte französische Schauspielerin des 18. Jahrhunderts. Diese Opern hatten ein langes Bühnenleben. Sie bringen die besten Aspekte von Cileas Talent als Komponist zum Ausdruck: sanfte Lyrik, melodische Großzügigkeit und die Fülle des musikalischen Ausdrucks. Das Fragment aus der Oper „L'Arlesiana“ - Federicos Lamento - „E la solita storia“ wurde zu einer der populärsten Arien des Tenorrepertoires, angefangen mit Enrico Caruso. F. Cilea war Direktor des Konservatoriums in Palermo (Neapel), wo er 1928 das Museum für Musik und Geschichte gründete.

**Giacomo Puccini** (1858-1924) wurde als das letzte Genie der italienischen Oper bezeichnet. Giacomo Puccini wurde im norditalienischen Lucca in eine Musikerfamilie hineingeboren. Er verlor früh seinen Vater, diente ab seinem 10. Lebensjahr als Organist in den Kirchen der Stadt und studierte am Musikinstitut in Lucca und anschließend am Mailänder Konservatorium, wo er 1883 seinen Abschluss machte. In den folgenden zwei Jahrzehnten schuf der Komponist seine berühmtesten Opern: „Manon Lescaut“ (1892) nach A. Prevosts Roman „Die Geschichte des Chevalier de Grioux und der Manon Lescaut“; „La Bohème“ (1895) nach dem Roman von A. Burge „Szenen aus dem Leben der Bohème“; „Tosca“ (1899) nach dem Roman „Floria Tosca“ von V. Sardou; „Madama Butterfly“ (1903) nach dem Drama „Geisha“ von D. Belasco, in Russland hieß die Oper „Cio-Cio-San“; „Gianni Schicchi“ (1919) nach dem 30. Lied von „Die Hölle“ aus Dantes „Göttlicher Komödie“ (1919); „Turandot“ (1924) nach dem Märchen von K. Gozzi.

Puccini ist ein inspirierter Romantiker, Idealist und Humanist. Trotz der Dramatik und Tragik seiner Themen betont er den Vorrang von Liebe, Licht, Ehre und Treue in den menschlichen Beziehungen. In seinen Opern steht oft ein Frauenbild im Mittelpunkt. Puccinis Protagonisten sind leuchtende, zarte - wenn auch oft schwache - Naturen. Die Zuhörer sind tief bewegt von den Schicksalen und der Liebesbeziehung von Manon Lescaut - einem Opfer der Liebestragedie des 18. Jahrhunderts, dem Blumenmädchen Mimi aus dem Pariser Quartier Latin in den

1830er Jahren, das von seinem Geliebten und Studenten verraten wird („La Bohème“); die junge japanische Geisha Cio-Cio-San, die für die Liebe zu einem amerikanischen Offizier ihre Familie und ihren Glauben aufgibt, ihm einen Sohn gebiert und von ihm verlassen wird („Madame Butterfly“); die chinesische Prinzessin Turandot, die denjenigen heiratet, der die drei Rätsel ihres Vaters - ein Mandarin, löst („Turandot“).

Die berühmte italienische Sängerin Tosca, in der Oper „Tosca“, eine Teilnehmerin am Kampf für die Befreiung Italiens zu Beginn des 19. Jahrhunderts, ist eine heftige heroisch-romantische Figur mit ihrem geliebten Mann, dem Maler Cavaradossi. Selbst in den Szenen von Tod, Selbstmord und Hinrichtung versuchte der Komponist, die schönen und erhabenen Seiten der Seele seiner Heldinnen, ihren Mut und ihre Pflichttreue zum Ausdruck zu bringen. Die Einfachheit der musikalischen Sprache ist ein wesentliches Merkmal von Puccinis Stil. Seine romantische Musiksprache enthält keine prinzipiellen Neuerungen, seine Musik ist für jeden Hörer zugänglich. Mit seiner brillanten Melodiebegabung schuf Puccini Melodien „für alle Zeiten“, seine Rezitative sind flexibel in der Vermittlung von Sprache, und das farbenprächtige Orchester schafft in jeder Oper eine einzigartige Atmosphäre.

Puccini war der letzte Vertreter der klassischen italienischen Oper. Er war sensibel für die Strömungen der Zeit und suchte ständig nach Möglichkeiten, die künstlerischen und expressiven Mittel der Oper zu erneuern. Seine Werke hatten einen bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung der europäischen Oper des 20. Jahrhunderts. Den Traditionen der italienischen Oper verpflichtet, schuf Puccini unsterbliche Werke, die Teil der weltweiten Musikkultur wurden. Die Arien von G. Puccini werden in den „Goldenen Ring“ der Weltmusikkultur aufgenommen. Puccinis Arien gehören zum „goldenen Fundus“ der Vokalklassiker: Toscas Arie „Vissi d' arte“ aus der gleichnamigen Oper, „O mio babbino caro“ (Oper „Gianni Schicchi“); Cio-Cio San's Arie „Un, bel vedremo“ aus der gleichnamigen Oper, Cavaradossi's Arie „E Lucevan Le Stelle“ aus der Oper „Tosca“, Calaf's Arie „Nessun Dorma“ aus der Oper „Turandot“. Sie wurden von bekannten zeitgenössischen Sängern wie Maria Callas, Galina Wischnewskaja, Anna Netrebko, Luciano Pavarotti, Placido Domingo und Jose Carreres gesungen.

## Deutschland und Österreich

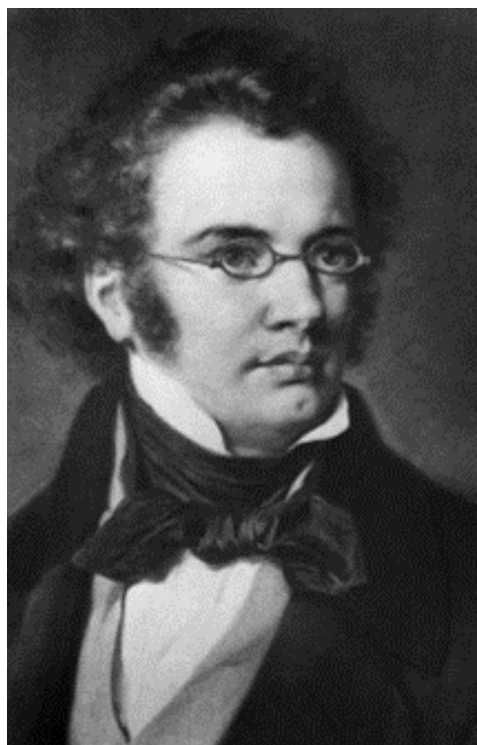
Der österreichische Komponist **Franz Schubert** wird zu Recht als der erste romantische Komponist bezeichnet.

Franz Schubert wurde in der Nähe von Wien, in Lichtenthal, geboren und starb in Wien. Seine Kinderjahre verbrachte er in einem musikalischen Umfeld. Sein Vater, ein Lehrer, führte seine eigenen Kinder schon früh an die Musik heran, ganz im Sinne der Tradition seiner Zeit. Bereits im Alter von 10 oder 11 Jahren spielte Schubert Geige und Klavier, sang im Kirchenchor und war „Chorknabe“ in der Hofkapelle. Er studierte an den „Konvikten“ (einer Art Seminar), wo der berühmte Antonio Salieri Kontrapunkt, das Hauptfach für „Komponieren“, unterrichtete. (Wie die objektiven Beweise jener Jahre zeigen, sollte man der Geschichte, die Puschkina in den „Kleinen Tragödien“ in „Mozart und Salieri“ brillant dargelegt hat, nicht blind vertrauen). Salieri setzte sich uneigennützig für aufstrebende Musiker ein und war ein sehr wohlwollender Mensch; er ging als Lehrer von Franz Schubert, Franz Liszt und vielen anderen berühmten Musikern in die Musikgeschichte ein. Schuberts

Talent als Komponist zeigte sich sehr früh, und es wurde deutlich, dass er eine besondere Begabung für Melodien hatte, eine Fähigkeit, verschiedene musikalische Formen zu schaffen, kleine und große, eine besondere Konzentration auf die Vermittlung romantischer Gefühle und Stimmungen. Schon bald gewann Schubert einen Kreis von Bewunderern und engen Freunden. Die so genannten „Schubertiaden“, die Musikabende zu Hause, wurden von vielen Menschen besucht. Schuberts Musik „floss“ in Strömen, aber sie brachte ihm keinen materiellen Wohlstand. Die ersten Hefte mit den Werken des Komponisten wurden mit Hilfe der von seinen Freunden und Bewunderern gesammelten Gelder veröffentlicht. Es gab nicht viele Lebensausgaben des Komponisten. „Einige Jahre lang besaß Schubert kein eigenes Klavier, und erst das Honorar, das er für das einzige Konzert seines Lebens erhielt, das am 26. März 1828, wenige Monate vor seinem Tod, stattfand und ein großer Erfolg war, ermöglichte ihm die Anschaffung des Instruments“[1].

[1] Chochlow J. N. Schubert Franz Peter // Musikalische Enzyklopädie / Hrsg. von J. W. Keldysch. 1982. Bd. 6. S. 435-450.

**Franz Schubert** (1797-1828) lebte nur ein kurzes Leben (31 Jahre), aber er hat so viel erreicht. Schubert gehörte zu den Genies, die neue Wege in der Kunst der Musik bahnten. Leider wurde Schuberts Werk zu seinen Lebzeiten nicht gewürdigt. Eine große Anzahl seiner Werke, die unter seinen Freunden verstreut sind, wurde erst nach seinem Tod bekannt. Schuberts kreativer Nachlass ist überwältigend und umfasst eine Vielzahl von Gattungen.



Franz Schubert (1797-1828)

Er komponierte 9 Sinfonien, über 25 Kammermusikwerke, 21 Klaviersonaten, 400 Stücke für Klavier zu zwei und vier Händen, 10 Opern, 7 Messen, eine Reihe von Kompositionen für Chor und Vokalensemble und über 600 Lieder. Zu seinen Lebzeiten und noch lange nach seinem Tod wurde er vor allem als Liedkomponist angesehen. Dank Schubert erlangte das Lied zum ersten Mal die gleiche Bedeutung wie andere Gattungen. Die poetische Bildsprache von Schuberts Liedern spiegelt fast die gesamte Geschichte der österreichischen und deutschen Poesie wider, einschließlich einiger ausländischer Autoren. Schuberts Liedersammlungen „Die schöne Müllerin“ und „Winterreise“ zu Gedichten von Wilhelm Müller sind von großer Bedeutung für die Vokalliteratur. In diesen Werken zeigte Schubert eine bemerkenswerte melodische Begabung und eine große Stimmungsvielfalt; er räumte der Klavierbegleitung eine größere Bedeutung ein, als es bis dahin üblich gewesen war. Bemerkenswert ist Schuberts letzte Sammlung, der „Schwanengesang“, aus dem viele der Lieder weltberühmt geworden sind, insbesondere die „Serenade“:

Mein Lied fliegt mit Flehen  
Leise in der Stunde der Nacht...

*(Leise flehen meine Lieder  
Durch die Nacht zu dir)*

Schuberts Lieder begeisterten den ungarischen Komponisten und Pianisten Franz Liszt, der wunderbare Klaviertranskriptionen dieser Lieder komponierte: „Erlkönig“, „Gretchen am Spinnrade“, „Barcarole“, „Die Forelle“, „Du bist die Ruh“ und andere. Liszt als romantischer Komponist hat das musikalische Material Schuberts auf seine Weise umgestaltet und dem Genre der Klavierfantasie angenähert, indem er diesen Liedern ein anderes Leben gab.

Einer der zentralen Bereiche in Schuberts Werk ist die Klaviermusik. Schuberts musikalische Begabung eröffnete neue Wege in der Klaviermusik. Viele von Schuberts ausgereiften Sonaten sind bemerkenswert wegen des Umfangs ihrer Konzeption und ihrer Konzentration auf die zutiefst philosophische Frage des menschlichen Lebens und des Todes. Schuberts Sonaten sind keine häufigen Gäste auf den Konzertbühnen, denn sie verlangen vom Interpreten wie vom Zuhörer ein tiefes Eindringen in die Idee des Komponisten. Herausragende Interpreten ermöglichen es uns heute, die „kosmischen Welten“ der Philosophie von Schuberts Sonaten zu beleuchten - diese werden von Swjatoslaw Richter, Wladimir Horowitz, Grigorij Sokolow und Michail Pletnjow aufgeführt. Schuberts *Impromptus* sind die derzeit am häufigsten aufgeführten Werke. Sie zeichnen sich durch ihren innovativen Charakter aus. Sie sind frühe Beispiele für romantische Klavierminiaturen mit erstaunlich feinen dynamischen Nuancen und zutiefst intimen persönlichen Stimmungen, mit „*Gesang auf dem Instrument*“, der sich später in der Musik von Chopin, Rachmaninow und Skrjabin entwickeln sollte.

Ganz in der Tradition seiner Zeit, die ein ausgiebiges Musizieren zu Hause vorsah, schrieb Schubert eine Reihe von Werken für Klavierensemble (Werke zu vier Händen). Seine Fantasien in C-Dur und f-Moll für Klavier zu vier Händen sind mit ihrem Melodienreichtum und der klaren Organisation der musikalischen Form Beispiele für diese Gattung und werden häufig von modernen Klavierensembles (u. a. Jelena Sorokina und Alexandr Bachtshijew u.a.) aufgeführt.

In seiner kammermusikalischen und sinfonischen Musik - dem Streichquartett in *d-moll*, dem Quintett in *C-Dur*, „die Forelle“ (*Forellenquintett*), der „Großen Sinfonie“ in

*C-Dur* und der „Unvollendeten Sinfonie“ in *h-moll* - demonstrierte Schubert sein ganz eigenes und unabhängiges musikalisches Denken, das sich von dem des damals lebenden Beethoven deutlich unterschied.

Schuberts kirchliche Werke sind zahlreich: Messen, das Deutsche Requiem, das Magnificat, das Stabat Mater, Offertorien, Hymnen - sie alle stellen einen grandiosen Teil von Schuberts Oeuvre dar, der bei uns noch nicht sehr bekannt ist. Das Studium von Schuberts reichem kreativen Erbe ist noch nicht abgeschlossen. Franz Schuberts Werk ist eine schöne Seite der europäischen klassischen Musik des 19. Jahrhunderts.

**Carl Maria von Weber** (1786-1826) war ein deutscher Komponist, Dirigent, Pianist, Musikschriftsteller und Begründer der deutschen romantischen Oper.



Carl Maria von Weber (1786-1826)

„Weber erbt seine musikalischen Fähigkeiten von seinem Vater, einem Operndirigenten und Interpreten, der viele Instrumente spielte. Mit dem väterlichen Ensemble reisend, kam Weber schon als Kind mit dem Theater in Berührung, erhielt aber weder eine allgemeine noch eine systematische musikalische Ausbildung. Kompositionsunterricht nahm er bei Michael Haydn und Abt Vogler, die für Webers Entwicklung eine besonders wichtige Rolle spielten.“[1]

[1] Königsberg A. K. Weber Karl Maria von // Enzyklopädie der Musik / Chefredakteur J. W. Keldysch 1974. Bd. 2. S. 690-693.

Schon in jungen Jahren eröffnete sich vor Weber eine Konzertkarriere als virtuoser Pianist. Er war noch keine elf Jahre alt, als er begann, als Pianist aufzutreten. Diese Erfahrung spiegelte sich später in seinen Konzerten für Klavier, Klarinette, Fagott

und Waldhorn wider. Das strahlende Konzert, die Virtuosität, die emotionale Steigerung, die Vielfalt der Klangfarben und die Fähigkeit, eine unmittelbare Reaktion bei einem breiten Publikum hervorzurufen - diese Eigenschaften wurden zu Markenzeichen von Webers instrumentalem romantischem Stil. Die „Wanderjahre“ Webers endeten 1817, als er sich schließlich in Dresden niederließ, wo er Dirigent und Direktor des Opernhauses wurde. Hier organisierte Weber ein deutsches Ensemble aus deutschen Künstlern als Gegengewicht zur Dominanz der italienischen Musiker. 1820 vollendete Weber seine Oper „Der Freischütz“, die auf Apels gleichnamiger Erzählung basiert. Sie war dazu bestimmt, eine führende Position im deutschen romantischen Musiktheater einzunehmen. Die Oper „Der Freischütz“ eroberte sofort alle europäischen Kinosäle. Als das Stück 1823 in Russland aufgeführt wurde, erhielt es aufgrund einer ungenauen Übersetzung den Titel „Der Zauberschütze“. „Der Freischütz“ ist eine Geschichte über die romantische Liebe zwischen gewöhnlichen Menschen, über jenseitige Kräfte des Bösen, über den Teufel, der als eine der Figuren auftritt, und über die Ereignisse in der geheimnisvollen Wolfsschlucht. Weber schuf den Hauptkonflikt in der Oper, indem er mehrere Perspektiven miteinander verband: realistische Volksszenen mit Jägerchören und Volkstänzen, eine weitere Ebene der Waldromantik und düstere Fantasie. Der Komponist entlehnte Bilder der Waldnatur und des Jagdlebens aus deutschen und tschechischen Märchen. Folkloristische Motive, Walzer- oder Marschrhythmen und „Jagdhornklänge“ wurden geschickt in das musikalische Gefüge der Oper eingewoben. Den sonnigen, heiteren volkstümlichen Szenen standen düstere, phantastische Bilder gegenüber, die vom Orchester in verdichteten, romantischen Farben verkörpert wurden: so die Szene in der „Wolfsschlucht“ und die Szene des Wurfs der Zauberkugeln. Eine wichtige Neuerung in dieser Oper war die Entscheidung, die Ouvertüre als „Titel“ des Werks zu verwenden, basierend auf den Themen der Oper. Die Musik ist voller Dramatik, bezaubernder Melodien und wunderbarer instrumentaler Effekte. „Der Freischütz“ wurde von Weber in der Tradition des deutschen Singspiels geschrieben: es enthält gesprochene Dialoge.

Die folgenden Opern, „Euryanthe“, basierend auf einer französischen Legende aus dem 13. Jahrhundert, die 1823 in Wien aufgeführt wurde, und „Oberon“, basierend auf einem Gedicht von K. M. Wieland, die 1826 in London aufgeführt wurde, sicherten Webers Position als führender deutscher Komponist der romantischen Oper, brillanter Orchesterkomponist und Schöpfer virtuoser Konzerte für verschiedene Instrumente. Webers Ouvertüren zu den Opern „Der Freischütz“, „Euryanthe“ und „Oberon“ führen heute ein Eigenleben und werden häufig in Sinfoniekonzerten von den führenden Orchestern der Welt aufgeführt. Webers „Aufforderung zum Tanz“ erfreut sich derzeit großer Beliebtheit. Dieses ursprünglich für Klavier (1819) geschriebene Programmstück, das das Bild eines Balls darstellt und im Rhythmus eines Walzers aufgebaut ist, schuf ein erhabenes, romantisches und poetisches Bild des Tanzes, das später viele Komponisten zu ähnlichen Werken inspirierte. Webers „Aufforderung zum Tanz“ wird heute häufig von Sinfonieorchestern aufgeführt, und auch Ballettfassungen werden zu dieser Musik erstellt. Die Neuorganisation des Sinfonieorchesters, das Weber in Gruppen einteilte, war von historischer Bedeutung für die Entwicklung der Orchesterkunst. Weber war der erste Dirigent, der ein Orchester mit einem Taktstock bediente.

Webers Werk ist eine bedeutende Seite der romantischen europäischen Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Weber war der Begründer der deutschen

Nationaloper, und seine künstlerischen Prinzipien wurden in den Werken anderer Komponisten weiterentwickelt.

**Felix Mendelssohn-Bartholdy** (1809-1847) war ein deutscher Komponist, Pianist, Organist, Dirigent und eine öffentliche Persönlichkeit.

Der Komponist wurde in die Familie eines Großbankiers hineingeboren und erhielt zu Hause eine hervorragende Ausbildung, die in ihrer Breite und Systematik selten war. Von frühester Kindheit an war er von einer Atmosphäre hoher Intelligenz umgeben, die sein Bild entscheidend prägte. Im elterlichen Salon verkehrten Hegel und Grimm, Heine und Humboldt, Goethe und Hoffmann, Weber und Paganini und viele andere bedeutende Persönlichkeiten seiner Zeit.



Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847)

Von Kindheit an vermittelten ihm seine Lehrer (L. Berger - Klavier, K. Zelter - Komposition) den Respekt vor der klassischen Tradition; die größten Vorbilder für Mendelssohn waren die Werke von Johann Sebastian Bach, W. A. Mozart und L. van Beethoven. Schon in jungen Jahren trat Mendelssohn als Pianist auf und erwarb sich den Ruf eines der größten Virtuosen seiner Zeit. In seinen Klavier- und Orgelkonzerten trat Mendelssohn als Förderer der ernsten Musik auf und brachte Werke von Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart und Beethoven zum ersten Mal zur Aufführung.

Als brillanter Konzertpianist hinterließ Mendelssohn ein schönes Vermächtnis in Form von Klaviermusik: „Lieder ohne Worte“ und zwei Konzerte für Klavier und Orchester. „Lieder ohne Worte“ sind lyrische Miniaturen, die für das Musizieren zu Hause gedacht sind. Mendelssohn verlieh dieser Gattung eine emotionale Direktheit, einen schönen melodischen Klang und die universelle Zugänglichkeit, die für demokratische Vokal- und Instrumentalgattungen typisch ist. Im 19. Jahrhundert waren „Lieder ohne Worte“ im Alltag sehr beliebt. Viele dieser Werke gehören heute



zum Repertoire von Pianisten und sind hervorragende Beispiele für das Musikunterrichtsrepertoire: „Das Lied des Gondoliere von Venedig“, „Das Frühlingslied“, „Das Herbstlied“ und andere.

In seinen Werken für Klavier und Orchester: „Capriccio brillant“ (1832), zwei Klavierkonzerte (1831), (1837), „Rondo brillant“ (1834) und „Serenade und Allegro giocoso“ (1838), entwickelte Mendelssohn die technischen Möglichkeiten der Klaviertechnik, wobei er sich verschiedener Techniken bediente; in diesen Werken „umfasste“ der Klavierklang den gesamten Tonumfang des Instruments und behielt seine Transparenz, Eleganz und Klangschönheit. Diese Werke haben ihre künstlerische Bedeutung bis heute bewahrt.

Mendelssohns Violinkonzert in *e-moll* (1844) zählt zu Recht zu den Meisterwerken der romantischen Musik des 19. Jahrhunderts. Es enthält die charakteristischsten Merkmale des Komponisten: Liedlyrik und „flüchtige“ melodische Linien, emotionale Kraft und die Spannung der Leidenschaften, romantischer Enthusiasmus gepaart mit Aufrichtigkeit und tiefem Gefühl. Die herausragenden Geiger des 20. Jahrhunderts haben hervorragende Beispiele für die Interpretation dieser inspirierten Musik hinterlassen: Jascha Heifetz, Yehudi Menuhin, David Oistrach, Wadim Repin und andere.

Im Alter von 20 Jahren (1829) machte Mendelssohn seinen Namen bekannt, als er nach einem Jahrhundert der Vernachlässigung der Musik Johann Sebastian Bachs mit seiner Aufführung der „Matthäuspassion“ zurückkehrte, was dazu beitrug, das Interesse an Leben und Werk des großen, bis dahin vergessenen Komponisten wiederzubeleben. Später sollte die aufklärerische Tendenz ein wichtiger Punkt in Mendelssohns Schaffen werden. Auf seinen Reisen durch Europa in den Jahren 1829-1832, die ihn nach England, Schottland, Italien, in die Schweiz und nach Frankreich führten, machte sich Mendelssohn eingehend mit den Musikkulturen anderer Länder vertraut, was in seiner Kunst unauslöschliche Spuren hinterließ. Von seinen fünf Sinfonien haben zwei Programmtitel - die „Italienische“ Sinfonie (1833) und die „Schottische“ Sinfonie (1842). Auf dem Programm von Mendelssohn stehen unter anderem die Ouvertüre zu William Shakespeares Komödie „Ein Sommernachtstraum“, die Ouvertüren „Die Hebriden“ oder „Die Höhle des Fingal“, „Meeresstille und glückliche Fahrt“ sowie „Das Märchen von der schönen Melusine“. In diesen symphonischen Werken zeigt sich der Komponist als romantischer Kolorist mit einem auffallend subtilen Sinn für die Palette des Symphonieorchesters, mit einer Fülle von farbigen und emotionalen Elementen und einer poetischen Interpretation der märchenhaften Fantasie.

Als Persönlichkeit des öffentlichen Lebens leistete Mendelssohn einen wichtigen Beitrag zur deutschen Musikkultur. Im Jahr 1843 initiierte er die Gründung des Leipziger Konservatoriums, der ersten Musikhochschule Deutschlands. Das Konservatorium brachte einige der besten Musikpädagogen des Landes zusammen und förderte die Entwicklung der musikalischen Professionalität. Auf der Grundlage des Konservatoriums entstand eine von Mendelssohn geleitete Richtung der deutschen Tonkunst, die Leipziger Schule, und Leipzig wurde zu einem der größten Musikzentren Europas, nach dem viele Musiker strebten. Heute ist die Leipziger Musikhochschule nach Felix Mendelssohn-Bartholdy benannt. Auch hier in Leipzig leitete Mendelssohn von 1835 bis zu seinem Todestag das berühmte „Gewandhaus“-Orchester, mit dem er durch verschiedene Städte Deutschlands tourte. Unter der Leitung von Mendelssohn spielte das Gewandhausorchester

Werke von Mozart, Beethoven und Weber. Der Name „Gewandhaus“ selbst bedeutet „Tuchhaus“ (am ehemaligen Standort des Orchestergebäudes befand sich eine Reihe von Läden, in denen Tuche verkauft wurden). Das „Gewandhaus“-Orchester ist derzeit eines der führenden Sinfonieorchester der Welt. Die Leipziger Philharmonie trägt derzeit den Namen „Gewandhaus“.

Das Werk von Felix Mendelssohn-Bartholdy ist tief im Leben der Deutschen und ihrer nationalen Kultur verankert.

**Robert Schumann** (1810-1856) war ein herausragender deutscher Komponist der Romantik und Musikschriftsteller.

Robert Schumann wurde in die Familie eines Buchverlegers geboren. Als Kind zeigte Schumann eine Vielzahl von künstlerischen Talenten, gepaart mit einem beharrlichen Fleiß. Er verfasste Gedichte, Theaterstücke und übersetzte die Klassiker der Antike ins Deutsche; im Alter von 15 Jahren gründete er eine Studiengruppe für Nationalliteratur.



Robert Schumann (1810-1856)

Im Alter von sieben Jahren versuchte er, Tanzstücke für Klavier zu komponieren, und im Alter von dreizehn Jahren trat er erfolgreich als Pianist auf. Auf Drängen seiner Mutter wählte Schumann eine juristische Laufbahn und schrieb sich an der Universität Leipzig ein. Zugleich wurde er Schüler des renommierten Klavierlehrers Friedrich Wieck. Der Lehrer sagte seinem Schüler eine große Zukunft voraus und glaubte, dass Schumann der beste Pianist Europas werden könnte. Doch Schumann verletzte sich die Hände durch den Gebrauch eines Fingerstreckers und gab seine Karriere als Konzertpianist auf. Er widmete sein Leben der Komposition und der Musikkritik. Er veröffentlichte Artikel über Musik in der „*Neuen Zeitschrift für*

*Musik*“. In seinem literarischen Werk bemühte sich Schumann, die Musik der großen Meister der Vergangenheit wiederzubeleben, die fortschrittlichen Musiker der Gegenwart zu unterstützen und gegen das bürgerliche Milieu zu kämpfen. Das Bild des *Spießbürgers* - eines engstirnigen, der Routine ergebenen Menschen, eines selbstgefälligen Spießbürgers und eines unwissenden Spießbürgers - taucht in Schumanns literarischen Werken häufig als negative zeitgenössische Figur auf. Sein einzigartiges literarisches Talent und die Freiheit der Feder erlaubten es Schumann, seine Ideen in verschiedenen Formen auszudrücken: einige Artikel wurden in Form von Briefen verfasst, andere in Form von Dialogen, lebendigen Skizzen, lockeren Tagebucheinträgen oder Aphorismen. In Schumanns literarischem Werk und in seiner Musik gibt es das genaue Gegenteil der *Spießbürger* - die Davidisbündler, Mitglieder einer von Schumann selbst erdachten Vereinigung namens „Die Bruderschaft Davids“ (benannt nach dem legendären biblischen König David, dem Mäzen der Künste). Schumann war ein großer Fantast und Geschichtenerzähler, aber durch die von ihm erfundenen Figuren drückte er das reale Bild des deutschen Lebens jener Zeit aus: bürgerliche Stagnation und romantische Schwärmerei. Schumanns Artikel bildeten zwei umfangreiche Bände über Musik und Musiker, die 1975 in russischer Übersetzung veröffentlicht wurden.

Bis 1840 wurden alle Werke Schumanns ausschließlich für das Klavier geschrieben. Später wurden zahlreiche Vokalwerke, vier Sinfonien, eine Oper und weitere Orchester-, Chor- und Kammermusikwerke veröffentlicht. Im Jahr 1840 heiratete Schumann Clara Wieck, die Tochter eines Musiklehrers, die Konzertpianistin wurde. Clara war zeitlebens Schumanns romantische Muse: ein Großteil von Schumanns Klavier- und Vokalmusik ist autobiografisch und Clara gewidmet (z. B.: Chiarina in Schumanns „Karneval“ und andere musikalische Bilder). Dieses Gefühl wird durch die Schaffung einiger erstaunlicher Werke verkörpert, die eine neue Seite in der Musikgeschichte aufschlugen. Klavierwerke aus den 30er Jahren: das „Schmetterlings“-Rondo (1829-1831), die „Abegg“-Variationen (1830), die „Symphonischen Etüden“ (1834), der „Karneval“ (1834-1835), die „Fantasia“ (1836), die „Fantasiestücke“ (1837), die „Kreisleriana“ (1838) und der „Faschingsschwank aus Wien“ (1839) stellen zyklische Formen dar (eine Kette isolierter, aber miteinander verbundener Miniaturen) - ein für die damalige Zeit neues und originelles Phänomen. Schumanns romantische Fantasie drückte sich in flexiblen, geschmeidigen musikalischen Formen aus, die in der Lage waren, einen Zustand schnell einzufangen, um sofort einen anderen, manchmal auch das genaue Gegenteil, zu erfassen.

In einem seiner Aphorismen sagte Schumann: „Es ist die Aufgabe des Künstlers, die Tiefen des menschlichen Herzens zu erhellen“[1].

[1] Schumann R. Ausgewählte Artikel über Musik. Moskau, 1956. S. 258.

Der Komponist fand viele Gelegenheiten, „die Tiefe des menschlichen Herzens“ und „die Bewegungen der Seele“ in der Dialektik der Gefühle zu zeigen. Die meisten Klavierstücke Schumanns haben Programmtitel. Schumann erfand für jedes Stück einen charakteristischen Titel, der auf einen bestimmten Inhalt hinwies oder im Titel die allgemeine poetische Idee, den Gedanken und die Stimmung des Werkes zum Ausdruck brachte. Der Komponist bemerkte: „Man sagt, dass gute Musik solche Hinweise nicht braucht, aber sie verliert dadurch nichts von ihrer Würde, und für den Komponisten ist es das sicherste Mittel, um eine offensichtliche Verfälschung des Charakters des Stückes zu verhindern.“ Die poetischen Titel Schumanns,

„Aufschwung“, „Des Abends“, „Warum“, „Carnaval“, „Arabesque“ und „Vogel als Prophet“ führen den Zuhörer und den Interpreten in die richtige Richtung, in eine Welt romantischer Stimmungen und Zustände. Das Verständnis von Programmmusik in dieser „Tonart“ spiegelt ein typisches Merkmal der romantischen Epoche wider, und Schumann brachte die Grundtendenz seiner Zeit zum Ausdruck. Nach Ansicht der Romantiker war es die Musik, die eine direkte Verbindung zwischen der Musik und den anderen Künsten, der Literatur, der Poesie und der Malerei, herstellen konnte. Schumanns Vokalwerk ist umfangreich. In seiner kurzen Zeit schrieb Schumann über 200 Lieder, darunter alle seine herausragenden Sammlungen und Zyklen: „Liederkreis“ auf Texte von Heine, „Myrthen“ auf Verse verschiedener Dichter, „Frauenliebe und -leben“ auf Verse von Chamisso und „Dichterliebe“ auf Texte von Heine. In seiner Vokallyrik entwickelte Schumann den lyrischen Liedtyp Schuberts weiter. In seiner fein ausgearbeiteten Zeichnung des Solos und der Klavierbegleitung hat Schumann Details der Stimmungen, poetische Details des Textes und Intonationen der lebendigen Sprache eingefangen.

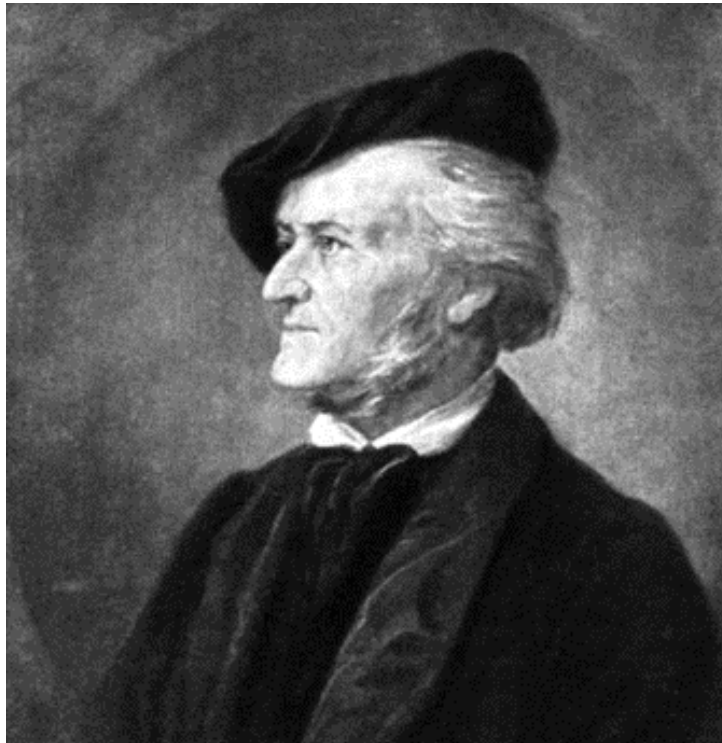
Schumanns Werk spiegelt die Ereignisse des deutschen Gesellschaftslebens wider. Schumann begrüßte die Revolution von 1848. Bezeichnend ist sein Eintrag am Tag des Aufstandes in Berlin am 18. März 1848: „Der Frühling des Volkes!“ Er reagierte auf dieses Ereignis mit patriotischen Chören und Märschen op. 76. Das berühmteste Lied der Französischen Revolution, die „Marseillaise“, wurde im 19. Jahrhundert in Österreich und Deutschland verboten. Schumann führte das Motiv der „Marseillaise“ kühn in sein Klavierwerk „Faschingsschwank aus Wien“ (1839) ein; damit griff der Komponist das reaktionäre österreichische Regime unmissverständlich an.

Ab 1843 unterrichtete Schumann am Leipziger Konservatorium, das durch die Bemühungen von F. Mendelssohn gegründet worden war. In Dresden und Düsseldorf leitete Schumann Chöre und dirigierte Sinfonieorchester. Solange es seine Gesundheit zuließ, reiste Schumann mit seiner Frau auf Konzertreisen. Die längste und ereignisreichste war eine Reise nach Russland im Frühjahr 1844. Schumann wurde von den Petersburger und Moskauer Musikern herzlich empfangen.

Schumann litt an einem psychischen Zusammenbruch, der sich erstmals 1833 in einer schweren Depression manifestierte. Im Februar 1854 stürzte er sich, getrieben von einer unbewussten Angst, in den Rhein und wurde von Fischern gerettet. Daraufhin wurde er freiwillig in eine psychiatrische Klinik eingewiesen. 1856 starb Robert Schumann, der sich nie von seiner Geisteskrankheit erholt hatte.

Robert Schumanns Werk ist Teil des klassischen Erbes der Musik des 19. Jahrhunderts. Schumann schrieb Soloklavier- und Vokalwerke, große symphonische, Chor- und Kammermusikwerke, Konzerte für verschiedene Instrumente und die Oper „Genoveva“. Alle diese Werke sind heute in der Aufführungskunst hervorragender Pianisten, Sänger, Geiger und Dirigenten lebendig; sie sind auf den Konzertbühnen zu hören, und junge Musiker werden von frühester Kindheit an mit Schumanns Musik vertraut gemacht - mit dem „Album für die Jugend“, den „Kinderszenen“ und „Lieder für die Jugend“. Schumann bleibt dem Musiker ein Leben lang erhalten, als ein besonderer, poetischer Teil der Welt der Seele und des Herzens.

**Richard Wagner** (1813-1883) war ein deutscher Komponist, Dirigent, Librettist, Publizist und Musikschriftsteller.



Richard Wagner (1813-1883)

„Wagner gehört zu den großen Künstlern, deren Werk einen großen Einfluss auf die Entwicklung der Weltkultur gehabt hat. Sein Genie war universell: Wagner wurde nicht nur als Autor herausragender musikalischer Werke berühmt, sondern auch als brillanter Dirigent, der zusammen mit Berlioz zum Begründer des modernen Dirigierens wurde; er war ein begabter Dichter und Dramatiker - der Schöpfer der Libretti seiner Opern - und ein begabter Publizist und Theoretiker des Musiktheaters. Diese vielseitige Tätigkeit, verbunden mit einer brodelnden Energie und einem titanischen Willen bei der Durchsetzung künstlerischer Prinzipien, erregte weltweit Aufmerksamkeit für Wagners Persönlichkeit und Musik und löste sowohl zu Lebzeiten des Komponisten als auch nach seinem Tod heftige Debatten aus...“[1]

[1] Druskin M. Geschichte der ausländischen Musik. Zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Band 4. St. Petersburg, 2002. S. 11-12.

Wagner wurde 1813 in Leipzig in die Familie eines Polizeibeamten geboren. Nachdem er früh seinen Vater verloren hatte, bekam er mit dem talentierten Schauspieler, Schriftsteller und Maler Ludwig Geyer einen Stiefvater. Schon in seiner Kindheit zeigte er verschiedene künstlerische Neigungen. Er war von einer theatralischen Atmosphäre umgeben, er malte, schrieb Gedichte und Dramen und war von der deutschen romantischen Literatur angetan. Doch Wagner begann erst spät mit dem Musikstudium, sein Talent entwickelte sich schnell, und seine kompositorischen Neigungen waren festgelegt. Er schrieb Klavierwerke, Orchester-Ouvertüren, eine Sinfonie, Stücke zu Goethes Faust und seine ersten Opern - „Die Feen“, „Das Liebesverbot“ und „Rienzi“. Das frühe Leben des Komponisten war

geprägt von intensiver Suche und Wanderschaft. Im Jahr 1834 begann Wagner seine Karriere als Dirigent. Er dirigierte an den Opernhäusern von Magdeburg, Königsberg, Riga, Norwegen, London und Paris, wo er drei Jahre lang vergeblich versuchte, Anerkennung zu finden. Mit der Oper „Der Fliegende Holländer“ (1841) begann eine Phase der Reife in Wagners Werk, die mit Dresden verbunden war, wo er das Opernhaus leitete, Sinfoniekonzerte dirigierte, viele Artikel zur Verteidigung der deutschen romantischen Kunst und Projekte zur Reform des Musiktheaters schrieb, und auch die Politik spielte für ihn eine Rolle. Im Jahr 1849 kämpfte Wagner im Dresdner Maiaufstand, wo er Michail Bakunin kennenlernte und eine Zeit lang von dessen Ideen beeinflusst wurde. Nach der Niederschlagung des Aufstandes 1849 musste Wagner Deutschland unter Androhung der Todesstrafe verlassen. Er ließ sich in der Schweiz nieder. Sein „Schweizer Exil“ dauerte von 1849 bis 1858. In dieser Zeit verfasste Wagner seine wichtigsten allgemein-ästhetischen Werke, Artikel über das Musiktheater und die Oper sowie über den Zweck der Kunst in der Gesellschaft. Wagners Werke wie „Kunst und Revolution“ (1849), „Über das Wesen der deutschen Musik“, „Der Künstler und das Publikum“, „Der Virtuose und der Künstler“, „Oper und Drama“ und andere sind weithin bekannt. Wagner versuchte, „die Bedeutung der Kunst als Funktion des gesellschaftlichen Lebens und der politischen Ordnung zu begründen“ und künstlerische Phänomene im Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Leben zu verstehen; der Komponist vertrat die Auffassung, dass „die Kunst ein Produkt des gesellschaftlichen Lebens ist“[1].

[1] Wagner R. Ausgewählte Werke. Moskau, 1978. S. 108.

Als Publizist kritisierte Wagner die zeitgenössische Oper wegen ihres Mangels an ideologischer Tiefe und ihrer Inhaltslosigkeit. Mehr als alle anderen europäischen Komponisten des 19. Jahrhunderts verstand Wagner die Oper als ein Gesamtkunstwerk und als Ausdruck eines bestimmten philosophischen Konzepts. In seiner literarischen Tätigkeit legte Wagner den Grundstein für seine Opernreformen. Wagners philosophische Vorlieben änderten sich im Laufe seines Lebens: vom revolutionären Anarchismus M. Bakunins kam Wagner zum Materialismus L. Feuerbachs, dann zum Mystizismus A. Schopenhauers.

Diese aktive Periode in Wagners Leben war durch große Leistungen auf dem Gebiet der Musik gekennzeichnet. Es entstanden die Opern „Tannhäuser“ (1845) und „Lohengrin“ (1848), die Wagner zu internationalem Ruhm verhalfen und die die reformistischen Ideen des Komponisten verkörperten. In „Tannhäuser“ wurden mehrere eigenständige deutsche Legenden (über einen Wettbewerb zwischen mittelalterlichen Sängern, die Venusgrotte und die heilige Elisabeth) verarbeitet. Schauplatz des „Tannhäuser“ ist die Wartburg, die Wagner in den 1840er Jahren besuchte. Die Wartburg, eine der ältesten Burgen Deutschlands, birgt in ihren dicken Mauern mystische Legenden. Auf einer Anhöhe im Thüringer Wald gelegen, nahe der Stadt Eisenach, dem Geburtsort von Johann Sebastian Bach, gilt die Wartburg als Quelle magischer Kräfte, die die deutsche Geschichte beeinflusst haben. Eine der wichtigsten deutschen Musikmythen, der „Sängerkrieg auf der Wartburg“, ist ebenfalls mit dieser Burg verbunden. Seit dem 13. Jahrhundert ist die Wartburg das dichterische Zentrum der Minnesänger und Austragungsort ihrer Turniere. Der erste Minnesänger-Wettbewerb fand im Jahr 1206 statt. Der Gewinner war Walter von der Vogelweide, der große deutsche Dichter des Mittelalters und der Prototyp des Helden von Wagners Oper „Tannhäuser“[1].

[1] Internet-Ressource:

[http://archi.1001chudo.ru/germany\\_1217.html](http://archi.1001chudo.ru/germany_1217.html)

Die Handlung der Oper basiert auf dem Thema der romantischen „Zwillingswelten“, in denen ein Kampf zwischen der Welt des sinnlichen Vergnügens, in der Grotte der Venus, und der Welt der strengen moralischen Pflicht, verkörpert durch die Pilger, ausgetragen wird. „Tannhäuser“ ist eine typisch romantische Oper, mit ihren charakteristischen Gegensätzen von Fantasie und Realität, Triumphzügen, Tanzszenen, großen Chören und Ensembles. Die Fülle der Figuren in der Oper verleiht ihr Glanz und Monumentalität. Viel Raum wird farbenfrohen Skizzen von Natur und Alltag eingeräumt, die einen malerischen Hintergrund für das lyrische Drama bilden. Die Ouvertüre der Oper hat einen großen semantischen Gehalt. Sie basiert hauptsächlich auf dem Pilgerchor, mit dem die Oper beginnt und endet, und zum Teil auf der kontrastierenden Musik der Orgie in der Venusgrotte. So scheint die Ouvertüre das Thema der gesamten Handlung zu verallgemeinern - den Kampf zwischen der Liebe des Himmels und der Liebe der Erde um die Seele des Helden (Tannhäuser). Die Ouvertüre zu Wagners Oper „Tannhäuser“ ist derzeit eines der beliebtesten Stücke in den Programmen klassischer Sinfoniekonzerte.

Die Oper „Lohengrin“ steht musikalisch und dramaturgisch dem „Tannhäuser“ nahe. Auch hier wandte sich der Komponist der Volksepik zu. Auf der Grundlage disparater Legenden komponierte Wagner ein eigenständiges Werk, dessen zentraler Konflikt auf der charakteristischen Begegnung zwischen der christlichen Weltanschauung und dem überlebenden Heidentum des frühen Mittelalters beruht. Lohengrin ist der Gralsritter, der in einem von Schwänen gezogenen Boot ausgesandt wird, um eine Jungfrau zu retten, die seinen Namen nie erfahren darf. Ethische Motive stehen im Mittelpunkt der Oper: den Mächten des Bösen und der Niedertracht werden leuchtende Bilder des Guten und der Gerechtigkeit gegenübergestellt.



Schloss Wartburg



Der Komponist sah in der Figur des „Lohengrin“ die Verkörperung des ewigen menschlichen Strebens nach Glück und aufrichtiger, selbstloser Liebe. Die tragische Einsamkeit des Lohengrin erinnerte den Komponisten an sein eigenes Schicksal - das Schicksal des Künstlers, der den Menschen hohe Ideale von Wahrheit und Schönheit nahebringt, aber mit Missverständnissen, Neid und Zorn konfrontiert ist. Die Musik dieser Oper zeichnet sich durch eine seltene Poesie und eine inspirierte Lyrik aus, die Tschaikowsky als „das Reich des Lichts, der Wahrheit und der Schönheit“ bezeichnete. In „Lohengrin“ hat Wagner seine Ideen der Leitmotive (ein Leitmotiv ist eine musikalische Wendung als Merkmal einer Figur, eines Gegenstandes oder eines Phänomens) in der musikalischen Entwicklung voll zur Geltung gebracht. Das Bild von Lohengrin, dem Gralsgesandten, ist in erstaunlich feinen Orchesterfarben gemalt. „Hier wird die langsame Entwicklung des einzelnen poetischen Bildes mit verblüffender Perfektion vermittelt - es ist wie eine gute Botschaft aus der Ferne, die sich nähert und wieder verschwindet. Dies geschieht nicht nur durch die Dynamik, sondern auch durch die Klangdramaturgie: die Streicher in höchster, kristallklarer Lage, dann die Hörner und Streicher in tiefer Lage, dann die Trompeten und Pauken... Die Klangqualität des Orchesters baut sich so natürlich auf und wächst, und ebenso organisch stirbt sie nach dem großen Aufbau am Ende ab, um in der Violinstimme wieder aufzusteigen“[1].

[1] Druskin M. Geschichte der ausländischen Musik. Zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bd. 4. S. 32.

Andere Figuren der Oper: Elsa, Ortrud und die Chorszenen (der berühmte Hochzeitschor im III. Akt) werden durch Leitmotive anschaulich charakterisiert. Die Verwendung von Leitmotiven ermöglichte es Wagner, das Prinzip der Symphonisierung und die dramaturgische Einheit des gesamten Opernstoffes zu vertiefen. Die Ouvertüre zu „Lohengrin“, in der sich die Hauptthemen der Oper abspielen, lebt heute unabhängig weiter und wird von den führenden Symphonieorchestern der Welt aufgeführt.

1859 begann Wagner eine Konzertreise durch Europa, die ihm die Anerkennung als einer der besten Dirigenten seiner Zeit einbrachte. Im Jahr 1863 besuchte Wagner Russland, wo er in St. Petersburg und Moskau mit beispiellosem Erfolg auftrat. 1862 wurde Wagner eine vollständige Amnestie gewährt, die es ihm ermöglichte, in sein Heimatland zurückzukehren. In diesen Jahren entstanden seine Opern „Tristan und Isolde“ (1859) und „Die Meistersinger von Nürnberg“ (1867). Die Begegnung mit dem jungen bayerischen König Ludwig II., einem großen Bewunderer von Kunst und Kultur, der als „Märchenkönig“ bezeichnet wurde, brachte eine radikale Wende in Wagners Leben. Wagners Musik erregte die Phantasie von Ludwig II. Zu Ehren Wagners ließ der König auch ein Schloss errichten (Neuschwanstein bedeutet „Neues Schwanenschloss“ in Anlehnung an den Schwanenkönig Lohengrin aus Wagners gleichnamiger Oper). Die Innenräume von Schloss Neuschwanstein sind von der Atmosphäre der Wagner-Opern durchdrungen; zahlreiche Wandmalereien illustrieren die Handlungen und Figuren aus Wagners Opern. Das Schloss ist heute für Touristen zugänglich und gehört zu den meistbesuchten Orten in Süddeutschland.

Das Hauptwerk Wagners ist sein Opern-Epos „Der Ring des Nibelungen“, das aus vier Musikdramen besteht: „Rheingold“ (1854), „Die Walküre“ (1856), „Siegfried“ (1871) und „Götterdämmerung“ (1874). Die Handlung basiert auf Erzählungen und Legenden aus der deutschen Epik und den skandinavischen Sagen.



Schloss Neuschwanstein

Der Inhalt der Tetralogie ist sehr vielfältig - in den Opern treten zahlreiche Figuren auf, die in komplexen Beziehungen zueinander stehen, manchmal sogar in gewaltsamen, unversöhnlichen Kämpfen. Dazu gehört Alberich, der bösertige Zwerg Nibelung, der den Goldschatz von den Rheintöchtern stiehlt; dem Besitzer des Schatzes, dem es gelingt, daraus einen Ring zu schmieden, wird die Macht über die Welt versprochen. Alberich wird von Wotan, dem Lichtgott, bekämpft, dessen Allmacht illusorisch ist - er ist ein Sklave der Verträge, auf denen seine eigene Herrschaft beruht. Nachdem er dem Nibelungen den goldenen Ring gestohlen hat, bringt er einen schrecklichen Fluch über sich und seine Sippe, vor dem nur ein sterblicher Held, der ihm nichts schuldet, ihn retten kann. Dieser Held ist sein eigener Enkel - Siegfried, einfältig und furchtlos. Er besiegt den monströsen Drachen Fafnir, nimmt den begehrten Ring an sich, erweckt Brunhilde, die schlafende Jungfrau, die von einem Feuermeer umgeben ist, aber er geht zugrunde, niedergeschlagen von Bosheit und List. Mit ihm geht auch die alte Welt unter, in der Betrug, Eigennutz und Ungerechtigkeit herrschten“[1].

[1] 100 Opernlibretti. Tscheljabinsk, 1999. S. 324-353.

Wagners grandiose Konzeption ist Ausdruck der philosophischen Ideen Schopenhauers (1788-1860), wie sie in „Die Welt als Wille und Vorstellung“ (1818) zum Ausdruck kommen. Schopenhauers „Weltwille“ verwandelt sich in Wagners „Der Ring des Nibelungen“ in ein ständiges Streben nach Gold, das Tod und Zerstörung bringt. Was dieses philosophische Konzept eint, ist die Musik selbst, die die Idee des musikalischen Universalismus verkörpert. Die Philosophie der Musik verlangte nach neuen Ausdrucksmitteln. Der Komponist lehnte die übliche Struktur von Nummern - komplette Arien, Chöre und Ensembles - fast vollständig ab. An ihre Stelle traten ausgedehnte Monologe und Dialoge der Figuren, die sich zu einer endlosen Melodie entfalten. Breiter Gesang verschmolz in ihnen mit der Deklamation in Vokalpartien eines neuen Typs, in denen Gesangskantilene und eingängiger Sprechcharakter vereint waren. Die Idee einer umfassenden

dramatischen Entwicklung verbindet den gesamten Opernzyklus. Die Rolle des Sinfonieorchesters in Wagners Opern ist äußerst wichtig. Das Orchester wird zum Sinnträger der Handlung: hier werden die wichtigsten musikalischen Themen - die bereits erwähnten *Leitmotive* - am häufigsten aufgeführt. Die Leitmotive werden zu Symbolen für Personen, Situationen und sogar abstrakte Ideen; sie gehen nahtlos ineinander über, werden im Simultanklang kombiniert und verändern sich ständig, sind aber jedes Mal für den Hörer erkennbar. Nach Wagners Idee sollte die gesamte Tetralogie ohne Unterbrechung durchgeführt werden. Um diese Idee zu verwirklichen, errichteten König Ludwig II. und Wagner-Verehrer in der bayerischen Stadt Bayreuth ein spezielles Theater, in dem die gesamte Tetralogie 1876 genau so aufgeführt wurde, wie Wagner sie konzipiert hatte. Die ersten Aufführungen stießen auf ein noch nie dagewesenes Interesse, und das Publikum strömte aus der ganzen Welt herbei. Bei der Eröffnung des Theaters waren prominente Musiker der damaligen Zeit anwesend: Tschaikowsky, Rubinstein, Liszt, Grieg und Saint-Saëns. Im Auftrag der St. Petersburger Zeitung „Russkie Wedomosti“ (*Russische Nachrichten*) berichtete P. I. Tschaikowsky in einer Reihe von Artikeln[1] ausführlich über das Ereignis.

[1] Tschaikowsky P. I. „Bayreuther Musikfest“ // P. I. Tschaikowsky. Musikkritische Artikel. 1953. S. 302-330.

Wagners letzte Oper, „Parsifal“, wurde 1882 ebenfalls in Bayreuth inszeniert. Wagner starb ein Jahr später in Venedig und wurde 1883 in Bayreuth beigesetzt.



Theater in Bayreuth

Das Bayreuther Theater verblüffte die Zeitgenossen durch seine Größe (48 Meter Höhe), bot rund zweitausend Zuschauern Platz, die Sitze waren wie in einem antiken Theater in einem Amphitheater erhöht, das Orchester befand sich tief unter der Bühne und war unsichtbar, was eine außergewöhnliche Neuerung darstellte. Nach Wagners Tod ging die Leitung des Theaters in die Hände seiner Frau Cosima Wagner über. Von 1908-1930 wurde das Theater vom Sohn des Komponisten, Siegfried Wagner, geleitet. Von 1930-1944 seine Frau und seine Enkelkinder,

derzeit seine Urenkelin Katharina Wagner. Jedes Jahr im Juli finden im Bayreuther Theater die Wagner-Festspiele statt, bei denen alle Opern des großen Komponisten aufgeführt werden. Das Dirigentenpult des Bayreuther Theaters wurde von einigen der größten Dirigenten der Welt besetzt - H. Richter, R. Strauss , K. Muck, A. Toscanini, W. Furtwängler, H. Abendroth, H. von Karajan.

Wagner nahm in der europäischen Musik des 19. Jahrhunderts eine absolute Ausnahmestellung ein - es ist schwer, einen Komponisten zu nennen, der nicht von ihm beeinflusst worden wäre. Wagners Entdeckungen wirkten sich auf die Entwicklung des Musiktheaters im 20. Jahrhundert aus - die Komponisten lernten von ihm, schlugen dann aber andere Wege ein, auch solche, die denen des großen deutschen Musikers zuwiderliefen.

**Johannes Brahms** (1833-1897) war ein deutscher Komponist, Pianist und Dirigent und einer der bedeutendsten Vertreter der deutschen Romantik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Brahms studierte Musik zunächst bei seinem Vater, der viele Instrumente spielte, dann bei E. Marxsen. In eine arme Familie hineingeboren, verbrachte Brahms seine Kindheit in Not. Trotzdem schrieb er ausgiebig, und im Alter von zwanzig Jahren hatte er eine Reihe von Sonaten, Quartetten und Liedern geschrieben, die er später fast alle zerstörte. Seine frühesten veröffentlichten Werke sind: 3 Klaviersonaten und Lieder.



Johannes Brahms (1833-1897)

Im Jahr 1853 unternahm er zusammen mit dem ungarischen Geiger E. Reményi eine Konzertreise durch Deutschland. In Hannover lernte er den berühmten Geiger J. Joachim kennen, mit dem Brahms später eine enge Freundschaft verband. Während dieser Reise lernte Brahms Franz Liszt sowie Clara und Robert Schumann kennen, deren Liebe Brahms ein Leben lang bewahrte. Beeindruckt von Brahms' ausgeprägtem Talent, lobte Schumann ihn in seinem Artikel „Neue Wege“. Ab den späten 1850er Jahren arbeitete Brahms als Dirigent von Laienchören, schrieb Kompositionen für die Hausmusik und studierte Volkslieder. „Das Volkslied ist mein Ideal“, sagte Brahms[1].

[1] Druskin M. S. Brahms // Musikalische Enzyklopädie / Hrsg. von J. W. Keldysch 1973. Bd. 1. S. 557-558.

Brahms war sehr aufmerksam und interessiert an der Volkskultur anderer Völker. Brahms verbrachte einen großen Teil seines Lebens in Wien. Dazu gehörte natürlich auch, dass er national geprägte Elemente der österreichischen Volksmusik in seine Musik einfließen ließ. Wien bestimmte auch die große Bedeutung der ungarischen und slawischen Musik für Brahms. „Slawismen“ sind in seinen Werken deutlich zu spüren - in den häufig verwendeten Wendungen und Rhythmen der tschechischen Polka, in einigen Techniken der Intonationsentwicklung und in Modulationen in modalen Harmonien. In einer Reihe seiner Werke spiegeln sich deutlich Intonationen und Rhythmen der ungarischen Volksmusik wider, vor allem im Stil des Verbunkoš, d.h. im Geist der städtischen Folklore. Brahms führte seine symphonischen und kammermusikalischen Werke häufig auf und bereiste Deutschland, Ungarn, die Niederlande, die Schweiz, Galizien und Polen. Er liebte das Reisen, entdeckte gerne neue Länder und war als Tourist acht Mal in Italien.

Das musikalische Vermächtnis von Brahms ist sehr umfangreich und umfasst neben der Oper viele weitere Gattungen: vier Sinfonien, Kammermusik (Trios, Quintette), Vokal- und Instrumentalwerke (Klaversonaten, Rhapsodien und Intermezzi). Brahms schuf einen eigenen Musikstil, dessen Wesen darin besteht, dass der Komponist als eifriger Fortsetzer klassischer Traditionen die „brodelnde Romantik“ der *Sturm- und Drangzeit* in strenge Formen brachte. Diese Verbindung von Klassik und Romantik und deren komplexe Ausprägungen ist ein einzigartiges Merkmal von Brahms' Werk. Der Komponist stand abseits der stürmischen Debatten der Schumann-Schule in Leipzig und der Wagner-Schule in Weimar. Der Komponist verband das frei-improvisatorische, poetische Prinzip mit einer strengen Disziplin des Denkens und der Logik des Aufbaus von musikalischen Formen. Der Komponist stand den romantischen Gattungen wie Rhapsodien, Balladen, Intermezzos und Vokalwerken nahe. In seinen vier Sinfonien, seinen Konzerten für Klavier und Orchester und seinen Violinkonzerten zeigt sich Brahms als Meister der großen Formen, als Fortsetzer der klassischen Traditionen. In kammermusikalischen und groß angelegten Formen bewahrt der Komponist überall eine vertrauensvolle Intonation des Ausdrucks, eine ungewöhnlich breite Palette von Nuancen des Übergangs von einem Zustand in den anderen und ein lebendiges Nebeneinander von kontrastierenden imaginären Sphären.

Die Musik von Johannes Brahms wurde Teil des großen Erbes der Musikkultur des 19. Jahrhunderts und lebt heute in den verschiedenen darstellenden Künsten weiter: Sinfonie, Gesang und Instrumentalmusik. Der brillante Dichter und Schriftsteller Boris Pasternak, der die Musik von Brahms von Kindesbeinen an durch das Spiel seiner Mutter, der brillanten Pianistin Rosa Kaufmann, in sich aufnahm, drückte in seinem berühmten Gedicht „*Jahrelang in einem Konzertsaal...*“ die Bandbreite der tiefen Wirkung der Musik von Brahms auf sein Publikum aus, ihre Romantik und Psychologie, die die emotionale Ehrfurcht vor den Erinnerungen an ein vergangenes Leben hervorrufen.

Jahrelang in einem Konzertsaal

Brahms werden sie für mich spielen und ich werde wehmütig sein.  
Ich schaudere, ich erinnere mich an den Bund der sechs Herzen,  
Spaziergänge, das Baden und das Gartenbeet.



Künstler, schüchtern wie ein Traum, mit großem Kopf,  
Mit einem harmlosen Lächeln, einem aufgeregten Lächeln,  
Ein Lächeln, groß und hell, wie eine Kugel,  
Gesicht, Lächeln und Stirn des Künstlers.

Brahms werden sie für mich spielen, - ich zucke zusammen, ich werde aufgeben,  
Ich werde mich an den Kauf von Vorräten und Getreide erinnern,  
Die Stufen der Terrasse und die Zimmer sind geschmückt,  
Und der Bruder und der Sohn und das Blumenbeet und die Eiche.

Der Künstler färbte das Gras mit Farben,  
ließ die Palette fallen, legte in den Morgenmantel  
ein Zeichenset und Giftpackungen,  
Dass „Basma“ heißt und Asthma erwarten lässt.

Brahms werden sie für mich spielen - ich werde mich ergeben, ich werde mich erinnern  
Das hartnäckige Gestrüpp, das Dach und der Eingang,  
Der halbdunkle Balkon und das Kinderzimmer,  
Das Lächeln, der Blick, die Augenbrauen und der Mund.

Und sofort werde ich von Tränen benetzt  
Und ich werde nass, bevor ich weine.  
Kummervolle Zeit wird aus den Brunnen schlagen,  
Stadtrand, Gesichter, Freunde und Familie.

Und sie werden auf der Wiese kreisen, um ein Intermezzo zu geben,  
Mit ihren Händen, wie ein Baum, das Lied umarmend,  
Wie Schatten drehen sich vier Familien  
Unter reinem, wie kindlichem, deutschem Motiv.

*B. Pasternak, 1931*

Drei bedeutende Komponisten - **Anton Bruckner**, **Gustav Mahler** und **Richard Strauss** - bilden den Abschluss der romantischen Epoche der deutschen und österreichischen Musik des 19. Jahrhunderts.



Anton Bruckner (1824-1896)



Gustav Mahler (1860-1911)



Richard Strauss (1864-1949)

**Anton Bruckner** (1824-1896) erhielt seine musikalische Ausbildung fast autodidaktisch, mit gelegentlichem Rat von angesehenen Musikern. Schon in jungen Jahren arbeitete er als Organist und später als Lehrer. Nach dem Gewinn des Linzer Orgelwettbewerbs 1853 wurde er Berufsmusiker. Am Linzer Dom tätig, komponierte Bruckner hauptsächlich geistliche Musik, Chormusik und Orgelmusik. 1868 zog er nach Wien, wo er die letzte Phase seiner Karriere verbrachte. Er unterrichtete Harmonie, Kontrapunkt und Orgel am Wiener Konservatorium. Zu seinen Schülern gehörten der herausragende Komponist der Jahrhundertwende, Gustav Mahler, und der brillante Dirigent Arthur Nikisch (1856-1922). Das wichtigste musikalische Vermächtnis Anton Bruckners sind seine neun Sinfonien. Zu seinen Lebzeiten wurden sie nur selten aufgeführt und stießen auf harsche Kritik. Erst gegen Ende seines Lebens wurde der Komponist als herausragender Sinfoniker berühmt. Im Jahr 1891 erhielt er die Ehrendoktorwürde der Universität Wien. Nach seinem Tod setzte eine Bewegung zur Förderung seines Werks ein; es wurde eine Bruckner-Gesellschaft gegründet, deren Aufgabe es war, dem Werk Bruckners gewidmete Festspiele - die „Bruckner-Feste“ - zu organisieren und eine vollständige Sammlung seiner Werke herauszugeben, die von zahlreichen redaktionellen Änderungen verschont blieb.

Bruckner gilt heute als der größte Sinfoniker des 19. Jahrhunderts. Bruckner war ein großer Bewunderer Wagners und übernahm von ihm viele künstlerische Prinzipien, insbesondere sein monumentales philosophisches Verständnis der Existenz, das sich in seinen Symphonien widerspiegelt. Die bedeutendsten und typischsten sind seine letzten Sinfonien: die Dritte, die Wagner gewidmet ist (1873), die Vierte, die „Romantische“ (1874), die Siebte, deren zweiter Satz unter dem Eindruck von Wagners Tod geschrieben wurde (1883), die Achte, die sogenannte „Tragische“ (1887), die Neunte, die „Gotische“ (1894). In seinen Sinfonien verkörperte der Komponist seine Bewunderung für die Schönheit und Majestät des



Universums; sie sind erhaben in der Stimmung und aufrichtig in den Gefühlen, die in der Musik zum Ausdruck kommen.

**Gustav Mahler** (1860-1911) wurde in einem tschechischen Dorf als Sohn einer kleinen Kaufmannsfamilie geboren. Seine musikalische Begabung zeigte sich schon früh: als Kind kannte er viele Volkslieder, ab dem 6. Lebensjahr lernte er Klavier spielen und mit 10 Jahren gab er sein erstes öffentliches Konzert in Jihlava. Im Alter von 15 Jahren trat Mahler in das Wiener Konservatorium ein, wo er Klavier, Harmonielehre und Komposition studierte; außerdem studierte er Geschichte und Philosophie an der Universität Wien. Die musikalische Atmosphäre des Wiens von 1870, sein Konzert- und Theaterleben, hat den jungen Mahler entscheidend geprägt. Er erlebte eine stürmische Leidenschaft für die Werke von R. Wagner und fühlte sich zu der Musik von A. Bruckner hingezogen, bei dem er studierte. In diesen Jahren schrieb Mahler Quartette, Sinfonien und Entwürfe für Opern zu seinen eigenen Libretti. Ab 1880 arbeitete Mahler zunächst als Operndirigent in kleinen Städten, dann an großen europäischen Theatern[1].

[1] Barsowa I. A. Gustav Mahler. Musikalische Enzyklopädie / Chefredakteur J. W. Keldysch 1973. Bd. 3. S. 414.

Ab 1897 wurde Mahler als Dirigent an die Wiener Hofoper eingeladen. Seine Amtszeit dort bis 1907 war der Höhepunkt seiner kreativen Karriere als Dirigent und Regisseur. Ab 1908 wurde er Dirigent der Metropolitan Opera in New York und später Leiter des New York Symphony Orchestra. Mahlers Kunst als Dirigent hob die Aufführungskultur an den Theatern, an denen er wirkte, auf ein hohes Niveau. Zeitgenossen zufolge war Mahler ein hervorragender Interpret von Opern von R. Wagner, W. A. Mozart und P. I. Tschaikowsky („Eugen Onegin“ und „Pique Dame“).

Gustav Mahler trat als prominenter Vertreter der Nach-Wagner-Generation in die europäische Musik ein. An der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert war Mahler einer der wenigen Komponisten aus Österreich und Deutschland, deren Werke von tiefen philosophischen Problemen durchdrungen sind. Mahlers Werke sind eine ständige Suche nach einer Antwort auf die grundlegenden Fragen der Existenz. „Wovon die Musik spricht, - schrieb Mahler, - ist nur der Mensch in all seinen Erscheinungsformen, d.h. Denken, Fühlen und Leiden“[1].

[1] Barsowa I. A. Gustav Mahler. Musikalische Enzyklopädie / Chefredakteur J. W. Keldysch 1973. Bd. 3. S. 415.

Als Komponist spielte Mahler die Rolle einer Brücke zwischen der österreichisch-deutschen Romantik des späten 19. und der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts. Mahlers Vermächtnis ist bedeutend: es umfasst neun Sinfonien (die zehnte ist unvollendet) sowie vokale und sinfonische Werke. Die Gesangszyklen: „Lieder eines fahrenden Gesellen“, „Des Knaben Wunderhorn“ und die „Rückert-Lieder“ gehören zum goldenen Fundus der Vokalmusik.

Mahlers Werk beeinflusste die Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert. Zu seinen Schülern gehörten Arnold Schönberg, Kurt Weill, Luciano Berio und Benjamin Britten. Dmitri Schostakowitsch lobte Mahlers symphonische Werke, und er wurde unbestreitbar von Mahlers Symphonik beeinflusst. 1955 wurde die Internationale Gustav-Mahler-Gesellschaft gegründet, um an den Komponisten zu erinnern und seine Werke zu erforschen.

**Richard Strauss** (1864-1949) war ein deutscher Komponist, Dirigent und Musiker, der aus einer Musikerfamilie stammte. Sein Vater war Waldhornist in der Bayerischen Hofkapelle, seine Mutter Pianistin. Seine musikalische Ausbildung begann schon in jungen Jahren und prägte seinen Weg als Musiker. Seine Karriere als Operndirigent begann in seiner Jugend: er leitete Opernorchestern in München, Weimar, Berlin und Wien. Seit 1894 trat er als Dirigent bei den Bayreuther Festspielen auf und unternahm Tourneen durch ganz Europa, 1896 auch nach Russland und Amerika. Auf diese Weise wurde Richard Strauss als Dirigent von höchstem Rang anerkannt: er dirigierte fast alle großen Orchester der Welt.

Als Komponist prägte Richard Strauss die europäische Musik an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert mit seinen symphonischen Dichtungen und Opern. Die bekanntesten seiner symphonischen Dichtungen sind „Don Giovanni“ (1889), „Tod und Verklärung“ (1889), „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ (1895), „Don Quijote“ (1897) und „Ein Heldenleben“ (1898). Richard Strauss' Dichtungen knüpften an die europäischen Traditionen der symphonischen Programmmusik aus der Mitte des 19. Jahrhunderts an, enthielten jedoch neue Qualitäten der für das späte 19. und frühe 20. Jahrhundert charakteristischen Musiksprache: ein ausgeprägter Sinn für Dissonanzen und deren breite Verwendung in der Textur des symphonischen Klangs, die Schaffung ungewöhnlicher Klangfarben im Symphonieorchester und die Erweiterung der orchestralen Palette waren Markenzeichen des individuellen Kompositionsstils von Richard Strauss. Der Komponist verwendete häufig Instrumente des Symphonieorchesters in nicht-traditionellen Registern. Das brillante „Spiel“ der orchestralen Klangfarben verblüfft u.a. in „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ und „Also sprach Zarathustra“. Richard Strauss' symphonische Dichtungen spiegeln die allgemeinen europäischen Tendenzen des aufkommenden Expressionismus als stilistisches Phänomen und als allgemeine künstlerische Strömung der Epoche wider.

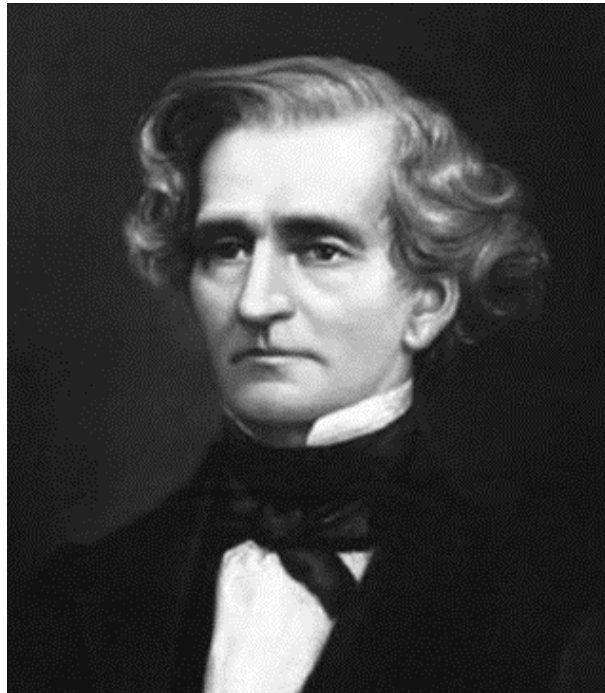
Ein ähnliches Muster ist in den Opern der *Veristen* zu beobachten, die die Entwicklung des Expressionismus in der Oper durch den Einsatz spezifischer Ausdrucksmittel vorantrieben: die intensive Nutzung der verbalen Intonation und der Energie der menschlichen Sprache, die mal bis zum Schrei erregt, mal zu einem kraftlosen Flüstern abklingt. Die Opernmelodie verlor allmählich ihre kantilenischen Qualitäten, sie wurde länger, gesättigt mit dissonanten „unvokalen“ Passagen und abrupten Sprüngen. Der gemessene Wechsel von starken und schwachen Teilen wurde in jeder Hinsicht durch Synkopen und unregelmäßige Akzentuierung überwunden. Der Begriff des *bel canto* verschwand aus der Oper. Alle diese Stilelemente finden sich in den Opern von Richard Strauss wieder. Besonders präsent sind sie in der Oper „Salome“, die auf dem Theaterstück von Oscar Wilde (1901) basiert.

Richard Strauss komponierte die folgenden Opern in Zusammenarbeit mit dem Dichter Hugo von Hofmannsthal: „Elektra“, „Der Rosenkavalier“ (1910), „Ariadne auf Naxos“ (1912) und andere Opern, die er mit beneidenswerter Regelmäßigkeit verfasste. Richard Strauss lebte ein langes Leben; sein letztes Werk, „Alegretto in e-Moll für Violine und Klavier“, wurde 1940 vollendet. Er starb 1949 in Garmisch-Partenkirchen, in der Nähe von München. Richard Strauss schlug mit seinem Leben und Werk eine Brücke zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert.

## Frankreich

**Hector Berlioz** (1803-1869) war ein bedeutender französischer Komponist, Dirigent und Musikkritiker der Romantik.

Der Komponist wurde in Südfrankreich in die Familie eines angesehenen Provinzarztes hineingeboren, wo er eine gute Erziehung genoss. Schon in jungen Jahren hörte Berlioz Volkslieder und lernte antike Mythen kennen. Im Gegensatz zu einigen anderen berühmten Komponisten seiner Zeit war Berlioz kein Wunderkind.



Hector Berlioz (1803-1869)

Im Alter von 12 Jahren begann er, Musik zu studieren, und begann, kleine Kompositionen, Ensembles, Romanzen, Potpourris und Arrangements zu schreiben. Er lernte gut Gitarre, Flageolet und Flöte zu spielen. Er studierte die Harmonielehre unabhängig von Lehrbüchern, ohne einen Lehrer. In seiner Jugend erwarb Berlioz ein breites Wissen über Belletristik; er las viele Werke der klassischen Literatur im Original. Virgil und Chateaubriand waren seine Lieblingsschriftsteller. Im Alter von 18 Jahren ging Berlioz auf Wunsch seiner Eltern nach Paris, um Medizin zu studieren und damit die Familientradition fortzusetzen, aber seine Vorliebe für die Musik bestimmte seinen Lebensweg. Da er sich weigerte, als Arzt zu praktizieren, musste er den Verlust der materiellen Unterstützung seiner Eltern hinnehmen und lange Zeiten der Entbehrung erdulden. Es dauerte Jahre des zielstrebigem Studiums, bis Berlioz 1826 in das Pariser Konservatorium aufgenommen wurde.

Die künstlerische Atmosphäre von Paris, dem Zentrum der paneuropäischen Kultur mit starken internationalen Verbindungen, spielte eine große Rolle bei Berlioz' Persönlichkeitsbildung. In den späten 1820er Jahren war das politische und künstlerische Leben in Paris in vollem Gange. Die bürgerliche Revolution von 1830 stand kurz bevor. Der Name Napoleons war von romantischen Legenden umgeben.

Die Ideen des utopischen Sozialismus verbreiteten sich. Der junge Victor Hugo verkündete im berühmten Vorwort zum Drama „Cromwell“ die Ideen einer neuen Kunstrichtung - der Romantik. Im Musiktheater waren neben den Opern von E. Mélingue und L. Cherubini die Werke von G. Spontini besonders beliebt. Die Bilder der alten Römer, die er schuf, hatten in den Köpfen der Franzosen etwas mit den Helden der napoleonischen Ära gemein. Die komischen Opern von G. Rossini, F. Bualdié und F. Auber waren beliebt. Paris wurde von berühmten Schriftstellern aus anderen Ländern eifrig besucht: H. Heine, A. Mickiewicz, I. S. Turgenew. Berlioz traf sich mit den brilliantesten Vertretern der fortschrittlichen Pariser Intelligenz: Hugo, Balzac, Gautier, später mit Heine, Dumas, Liszt, Chopin, Paganini, George Sand. Berlioz war fasziniert von den romantischen Schriftstellern und Dichtern und der romantischen Oper, die durch Webers „Der Freischütz“ repräsentiert wird. Seit seinem zwanzigsten Lebensjahr scheute er sich nicht, polemische Artikel in der Presse zu schreiben, was ihm den Ruf eines populären Kunstkritikers einbrachte.

1830 wurde seine erste Symphonie mit dem Titel „Fantastique“ uraufgeführt, ein Werk, das Berlioz in ganz Europa berühmt machte. Im Jahr 1830 erhielt Berlioz für seine Kantate „Sardanapal“ den Grand Prix de Rome, der ihm einen dreijährigen Stipendienaufenthalt in Italien ermöglichte. Während dieser Zeit studierte der Komponist die italienische Kultur und Kunst und lernte die berühmten Komponisten F. Mendelssohn und M. I. Glinka kennen. Er war tief beeindruckt von Byrons Kunst. Die italienische Periode hat im Werk von Berlioz eine deutliche Spur hinterlassen. Während seiner drei Jahre in Italien schrieb er drei Sinfonien („Harold in Italien“, „Romeo und Julia“, „Grande symphonie funèbre et triomphale“), das „Requiem“, die Oper „Benvenuto Cellini“ und die dramatische Legende „Fausts Verdammnis“. Dies sind die bekanntesten Werke von Berlioz.

Berlioz ging als herausragender Sinfoniker und Begründer der Programmsinfonik in die Musikgeschichte ein. Seine erste Symphonie „Fantastique“ gilt als eines der Manifeste der romantischen Programmsymphonik. Der Komponist stellte der Partitur seiner „Fantastischen Symphonie“ ein ausführliches, in vielerlei Hinsicht autobiografisches literarisches Programm voran: Episode aus dem Leben eines Künstlers. Es erzählt von Berlioz' Liebe zu der Schauspielerin Harriet Smithson. Der literarische Inhalt ist romantisch und poetisch: „Ein junger Musiker mit morbider Sensibilität und glühender Fantasie, hoffnungslos verliebt, vergiftet sich in einem Anfall von Verzweiflung mit Opium. Die Dosis, die er einnimmt, reicht nicht aus, um den Tod herbeizuführen, und versetzt ihn in einen tiefen Schlaf. In seinem kranken Geist entstehen die bizarrsten Visionen; Empfindungen, Gefühle und Erinnerungen werden in musikalische Gedanken und Bilder verwandelt. Die Frau, die er selbst liebt, ist zu einer Melodie geworden, wie eine Besessenheit, der er überall begegnet und die er überall hört...“[1]

[1] Koenen W. D. Geschichte der ausländischen Musik. Deutschland, Österreich, Italien, Frankreich, Polen von 1789 bis Mitte des 19. Jahrhunderts. Bd. 3. Moskau, 1976. S. 401.

Der Inhalt der Sinfonie offenbart sich in der Musik der fünf Sätze, die wie folgt benannt sind: 1. „Träumereien, Leidenschaften“; 2. „Ein Ball“; 3. „Szene auf dem Lande“; 4. „Der Gang zum Richtplatz“; 5. „Hexensabbat“. Diese romantische Handlung wird durch eine wunderschöne Musik verkörpert, die mit wunderbaren Melodien, dem lebendigen Klang des Symphonieorchesters und der Dynamik der

musikalischen Entwicklung, die der literarischen Handlung folgt, gefüllt ist. Zum ersten Mal in der Geschichte der Musik nutzte Berlioz symphonische Mittel, um ein Porträt des „jungen Mannes des 19. Jahrhunderts“ zu schaffen und sehr typische Merkmale der gesamten Generation auszudrücken, in der übertriebene Emotionalität und Sensibilität sowie ein Gefühl des akuten Unfriedens mit der umgebenden Realität ihren Platz hatten. Das Thema „unglückliche Liebe“ bekam die Bedeutung von verlorenen Illusionen.

Mit seiner symphonischen Musik schlug Berlioz eine neue Seite der europäischen symphonischen Musik auf. Er legte seine Gedanken in seiner „Die moderne Instrumentation und Orchestration“ (1844) dar, die in viele Sprachen übersetzt wurde und auch im 20. Jahrhundert nichts von ihrer Bedeutung verloren hat. Zu seinen Lebzeiten erwarb sich Berlioz nicht nur einen Ruf als innovativer Komponist, sondern auch als erstklassiger Dirigent. Er bereiste Europa ausgiebig und erfolgreich. In den Jahren 1867-1868 besuchte er Russland, Petersburg und Moskau, wo er mit M. A. Balakirew, P. I. Tschaikowsky, W. W. Stassow, C. A. Cui und W. F. Odojewski zusammentraf.

**Giacomo Meyerbeer** (1791-1864) - Komponist, Pianist und Dirigent - war ein brillanter Vertreter der Romantik in der Oper des 19. Jahrhunderts. Er war ein kosmopolitischer Musiker und ein „Bürger Europas“.

Meyerbeer wurde in einer wohlhabenden jüdischen Bankiersfamilie in Deutschland geboren, studierte in Italien, fand seine zweite Heimat in Frankreich und wurde in Berlin begraben. Die Zeitgenossen konnten die Frage, welcher nationalen Kultur er angehörte, nicht beantworten. Man sagte über ihn: „Seine Musik hat italienische Melodie, deutsche Harmonie und französischen Rhythmus“[1].

[1] Sollertinski I. I. Historische Skizzen. Leningrad., 1963. S. 116.



Giacomo Meyerbeer (1791-1864)

Das Schicksal von Giacomo Meyerbeer - dem größten Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts - war ein Glücksfall. Er musste nicht wie W. A. Mozart, F. Schubert, M. Mussorgsky und andere Komponisten für seinen eigenen Lebensunterhalt arbeiten, da er in eine wohlhabende Familie hineingeboren wurde.

Meyerbeers Eltern, die aufgeklärte Menschen waren, die die Kunst liebten und verstanden, taten alles, um ihren Kindern eine hervorragende Ausbildung zu ermöglichen. Die besten Lehrer in Berlin vermitteln ihnen eine Vorliebe für klassische Literatur, Geschichte und Sprachen. Meyerbeer sprach fließend Französisch und Italienisch und kannte Griechisch, Latein und Hebräisch. Auch Giacomo's Brüder waren begabt: Wilhelm wurde ein berühmter Astronom, der jüngere Bruder, der früh starb, war ein begabter Dichter, Autor der Tragödie „Struensee“, zu der Meyerbeer später Musik schrieb. Giacomo, der ältere der beiden Brüder, hatte bereits im Alter von fünf Jahren mit dem Musikstudium begonnen. Er machte enorme Fortschritte und gab im Alter von neun Jahren ein öffentliches Konzert mit Mozarts Konzert in d-moll. Sein Lehrer war der berühmte Pianist und Komponist Muzio Clementi, und der bekannte Organist und Theoretiker Abt Vogler aus Darmstadt, der den kleinen Meyerbeer gehört hatte, riet ihm, Kontrapunkt und Fuge bei seinem Schüler Bernhard Anselm Weber (1766-1821), einem deutschen Komponisten und Kapellmeister, zu studieren. Vogler lud Meyerbeer später nach Darmstadt ein (1811), wo der berühmte Lehrer Schüler aus ganz Deutschland anreisen ließ. Dort schloss er Freundschaft mit Carl Maria von Weber, dem späteren Autor von „Der Freischütz“ und „Euryanthe“.

Zu Meyerbeers ersten eigenständigen Versuchen gehören die Kantate „Gott und die Natur“ und zwei Opern: „Jephtas Gelübde“ nach einer biblischen Vorlage (1812) und die komische Oper „Wirt und Gast“ (1813), die auf einer Geschichte aus „Tausendundeiner Nacht“ basiert. Die Opern wurden in München und Stuttgart inszeniert und waren kein Erfolg. Die Kritiker warfen dem Komponisten Trockenheit und mangelndes melodisches Talent vor. Weber tröstete den verzweifelten Freund, und der erfahrene Antonio Salieri, bei dem Meyerbeer Unterricht genommen hatte, riet ihm, nach Italien zu gehen, um die Anmut und Schönheit der Melodien der großen Meister zu erleben.

Meyerbeer verbrachte mehrere Jahre in Italien (1816-1824). Zu dieser Zeit herrschte die Musik von Gioachino Rossini auf den Bühnen der italienischen Theater vor, und Rossinis Opern „Tancredi“ und „Der Barbier von Sevilla“ traten einen Siegeszug an. Meyerbeer studierte akribisch die italienische Oper und die musikalische Handschrift Rossinis und versuchte, sich die neue Schreibweise anzueignen. In Italien wurden neue Opern von Meyerbeer geschaffen. Sie wurden in Padua, Turin, Venedig und Mailand aufgeführt: „Romilda und Constanza“ (1817), „Semiramide riconosciuta“ (1819), „Emma von Roxburgh“ (1819), „Margherita d'Anjou“ (1820), „Das Asyl von Granada“ (1822) und schließlich die eindrucksvollste Oper jener Jahre, „Der Kreuzritter in Ägypten“ (1824). Alle diese Opern waren jedoch kein Erfolg beim italienischen Publikum. 1824 kommt Meyerbeer auf Einladung Rossinis nach Paris und lässt sich dort für den Rest seines Lebens nieder, wo er eine zweite Heimat findet. Rossini förderte Meyerbeer für seine Oper „Der Kreuzritter“ (1825) in Paris.

Meyerbeer stürzte sich mit Begeisterung in das künstlerische Leben von Paris. Er knüpfte erfolgreich künstlerische und geschäftliche Kontakte und besuchte Theaterpremierer. Bedeutend war seine Begegnung mit dem zukünftigen Librettisten Eugène Scribe, einem ausgezeichneten Kenner des Theaters und des

Publikumsgeschmacks und einem Meister der Bühnenintrigen. Das Ergebnis ihrer Zusammenarbeit war die romantische Oper „Robert der Teufel“, mit der der Komponist berühmt wurde. Die spektakulären Gesangsnummern und die orchestrale Klangwelt werden auch für Meyerbeers andere Opern charakteristisch. Die Uraufführung seiner nächsten Oper, „Die Hugenotten“ (1836), war ein durchschlagender Erfolg.

Meyerbeers durchschlagender Ruhm verbreitete sich auch in seinem Heimatland Deutschland. 1842 lud ihn der preußische König Friedrich Wilhelm IV. ein, als Generalmusikdirektor in Berlin zu wirken. Für Berlin schrieb der Komponist die Oper „Ein Feldlager in Schlesien“ (die Hauptrolle wurde von der berühmten J. Lind gespielt), und in Paris wurden seine Opern „Der Prophet“ (1849), „Der Nordstern“ (1854) und „Dinorah“ (1859) aufgeführt. Meyerbeers letzte Oper, „Die Afrikanerin“, wurde ein Jahr nach seinem Tod - 1865 - aufgeführt.

In seinen besten Bühnenwerken ist Meyerbeer als der größte Meister der Oper des 19. Jahrhunderts, des romantischen Theaters, in die Musikgeschichte eingegangen. Selbst seine Konkurrenten Robert Schumann und Richard Wagner leugneten nicht seine frühe musikalische Begabung, insbesondere auf dem Gebiet der Orchestrierung und der Melodie. Seine virtuose Beherrschung des Orchesters ermöglichte es ihm, subtile szenische und atemberaubende dramatische Effekte zu erzielen. Viele seiner Zeitgenossen wurden von Meyerbeers Musik beeinflusst. Die politische Ausrichtung von Meyerbeers Opern zog Zuhörer und Publikum in ihren Bann. In den pseudohistorischen Themen sahen sie den Kampf der Ideen ihrer Zeit. Der Komponist hatte ein feines Gespür für die Zeit und die Epoche. Heine, der Meyerbeers Werk begeistert aufnahm, schrieb: „Er ist ein Mann seiner Zeit und der Zeit, die immer ihr Volk zu wählen weiß, lautstark ihr Schild erhebt und ihre Vorherrschaft verkündet“[1].

[1] Internetseite // Ильева Е. Giacomo Meyerbeer // [www. belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)

**Charles Gounod** (1818-1893), der Autor der weltberühmten Oper „Faust“, nimmt unter den Komponisten des 19. Jahrhunderts einen Ehrenplatz ein. Er ging in die Musikgeschichte ein als einer der Begründer einer neuen Strömung in der Gattung der Oper, die später als „lyrische Oper“ bezeichnet werden sollte. Unabhängig davon, in welchem Genre der Komponist arbeitete, gab er immer der melodischen Entwicklung den Vorzug. Er glaubte, dass die Melodie immer der reinste Ausdruck des menschlichen Denkens sein würde.





Charles Gounod (1818-1893)

In seiner Musik ist Gounod stets von bestechender Lyrik, in seiner Oper ist der Musiker ein Meister des musikalischen Porträts und ein sensibler Künstler, der die Wahrhaftigkeit der Lebenssituationen vermittelt. In seiner Darstellungsweise stehen Aufrichtigkeit und Schlichtheit stets neben der vollendeten Beherrschung der Komposition. Wegen dieser Qualitäten wurde die Musik des französischen Komponisten von P. Tschaikowsky gelobt, der 1892 die Oper „Faust“ im Moskauer Prjanischnikow-Theater dirigierte. Nach Tschaikowsky ist Gounod „einer der wenigen, die heute nicht aus vorgefassten Theorien, sondern aus der Suggestion des Gefühls heraus schreiben“. Gounod ist vor allem als Opernkomponist bekannt, er schrieb 12 Opern, aber auch Chorwerke (Oratorien, Messen, Kantaten), zwei Sinfonien, Instrumentalensembles, Klavierstücke, über 140 Romanzen und Lieder, Duette und Musik für das Theater.

Gounod wurde in eine Künstlerfamilie hineingeboren. Sein Talent für das Zeichnen und die Musik wurde bereits in seiner Kindheit deutlich. Nach dem Tod des Vaters kümmerte sich seine Mutter um die Ausbildung des Sohnes (einschließlich Musik). Gounod studierte Musiktheorie bei A. Reich. Sein erster Eindruck vom Opernhaus, in dem die Oper „Otello“ von G. Rossini aufgeführt wurde, war ausschlaggebend für die Wahl seiner zukünftigen Karriere. Doch seine Mutter, die von der Entscheidung ihres Sohnes erfuhr und sich die Schwierigkeiten des Weges des Künstlers realistisch vorstellte, versuchte, sich dagegen zu wehren. Der Direktor des Lyceums, an dem Gounod studierte, versprach ihr zu helfen, ihren Sohn von diesem unüberlegten Schritt abzuhalten. In einer Unterrichtspause rief er Gounod zu sich und gab ihm ein Blatt Papier mit einem lateinischen Text. Es war der Text einer Romanze aus einer Oper von E. Mélingue. Gounod kannte das Werk natürlich noch nicht. „In der nächsten Pause war die Romanze geschrieben...“, erinnert sich der Musiker. - Ich hatte kaum die Hälfte der ersten Strophe gesungen, als sich das Gesicht meines Richters aufhellte. Als ich fertig war, sagte der Direktor: „So, und

jetzt lass uns zum Klavier gehen.“ Ich war begeistert! Jetzt wäre ich bereit. Ich spielte meine Komposition noch einmal, und der besiegte Herr Poirson fasste mich unter Tränen an den Kopf, küsste mich und sagte: „Mein Kind, werde ein Musiker!“ Gounods Lehrer am Pariser Conservatoire waren die großen Musiker F. Halévy, J. Lesueur und F. Paer. Erst im dritten Anlauf gewann Gounod 1839 den Grand Prix de Rome für seine Kantate „Fernand“. Seine frühe Schaffensperiode ist durch das Vorherrschen von geistlichen Kompositionen gekennzeichnet. Zwischen 1843 und 1848 war Gounod Organist und Regent der Kirche der ausländischen Missionen in Paris. Er erwog sogar, Geistlicher zu werden, aber Ende der 40er Jahre kehrte er nach langem Zögern zur Kunst zurück.

Von diesem Zeitpunkt an steht die Gattung der Oper im Mittelpunkt von Gounods Schaffen. Die erste Oper „Sapho“ (Libretto von E. Ogier) wurde am 16. August 1851 in Paris an der „Grand Opéra“ aufgeführt. Die Hauptrolle wurde speziell für Pauline Viardot geschrieben. Die Oper blieb jedoch nicht im Repertoire und wurde nach der siebten Aufführung zurückgezogen. Hector Berlioz veröffentlichte eine vernichtende Kritik über das Werk. In späteren Jahren schrieb Gounod die Opern „Die blutige Nonne“ (1854), „Der Arzt wider Willen“ (1858) und „Faust“ (1859).

In J. W. Goethes „Faust“ wurde Gounods Aufmerksamkeit vom ersten Teil des Dramas an auf die Handlung gelenkt. Die erste Fassung der Oper, die am „Théâtre Lyric“ in Paris aufgeführt werden sollte, enthielt gesprochene Rezitative und Dialoge. Erst 1869 wurden sie für eine Aufführung an der „Grand Opéra“ vertont, und auch das Ballett „Walpurgisnacht“ wurde in die Oper aufgenommen. Trotz des grandiosen Erfolges der Oper in späteren Jahren wurde der Komponist von der Kritik immer wieder dafür gerügt, dass er die literarische und poetische Vorlage verengt und die lyrische Episode in Fausts Leben in den Vordergrund stellt. Auf Faust folgten die Opern „Philemon und Baucis“ (1860), deren Handlung den „Metamorphosen“ von Ovid entlehnt war, „Die Königin von Saba“ (1862) nach einem arabischen Märchen von Jean de Nerval, „Mireille“ (1864) und die komische Oper „Die Taube“ (1860). Interessant ist, dass Gounod selbst skeptisch gegenüber seinen Werken war.

Der zweite Höhepunkt von Gounods Opernschaffen war „Romeo und Julia“ (1867) (nach W. Shakespeare). Der Komponist hat mit großer Leidenschaft daran gearbeitet. „Romeo und Julia“ wurde 1867, im Jahr der Weltausstellung in Paris, im „Théâtre Lyric“ aufgeführt. Bemerkenswert ist, dass es in Russland (in Moskau) drei Jahre später von Künstlern eines italienischen Ensembles aufgeführt wurde, wobei die Rolle der Julia von Desiree Artaud gesungen wurde, der P. I. Tschaikowsky sechs Romanzen gewidmet hatte. Die nach „Romeo und Julia“ entstandenen Opern wie „Cinq-Mars“, „Polyeucte“ und „Der Tribut von Zamora“ (1881) waren nicht sehr erfolgreich. Die letzten Jahre seines Lebens waren von religiösen Stimmungen geprägt. Er wandte sich dem Genre der Chormusik zu - er schuf das grandiose Gemälde „Sühne“ (1882) und das Oratorium „Mors et vita“ (1886), das das Requiem als festen Bestandteil enthielt[1].

[1] Internetseite // Кожевникова Л. Charles Gounod //www. belcanto.ru

Die Oper „Faust“ ist ein Repertoirewerk aller führenden Theater der Welt. Die Rolle des Mephistopheles wurde einst von Fjodor Iwanowitsch Tschaljapin auf russischen und ausländischen Opernbühnen gespielt.



Georges Bizet (1838-1875)

**Georges Bizet** (1838-1875) war ein großer Klassiker der französischen Musik. „In Bizets Schaffen kommen die besten Traditionen der französischen Kultur zum Ausdruck, jene Merkmale, die Romain Rolland als typische nationale Merkmale einer der Seiten des französischen Genies definiert hat: heroische Wirksamkeit, Rausch der Vernunft, Lachen, Leidenschaft für das Licht. Das ist nach Ansicht des Autors das Frankreich von Rabelais, Molière und Diderot, und in der Musik das Frankreich von Berlioz und Bizet“[1].

[1] Druskin M. S. Geschichte der ausländischen Musik. Zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bd. 4. St. Petersburg, 2002. S. 409.

Georges Bizet wuchs in einer kultivierten Familie auf; sein Vater war Gesangslehrer und seine Mutter spielte Klavier. Im Alter von 4 Jahren begann Georges unter der Anleitung seiner Mutter mit dem Musikstudium. Im Alter von 10 Jahren trat er in das Pariser Konservatorium ein. Seine Lehrer waren die berühmtesten Musiker Frankreichs: der Pianist Antoine Marmontel, der Theoretiker Pierre Zimmermann, die Opernkomponisten François Halévy und Charles Gounod. Schon damals zeigte sich das vielseitige Talent von Bizet: er war ein brillanter Pianist-Virtuose (F. Liszt selbst bewunderte sein Spiel), erhielt wiederholt Auszeichnungen in theoretischen Disziplinen, spielte gerne Orgel (später, bereits berühmt geworden, studierte er bei Cesar Frank).

Der Abschluss des Konservatoriums wurde durch den Erhalt des Rom-Preises für die Kantate „Clovis et Clotilde“ gekennzeichnet, der zu einem vierjährigen Aufenthalt in Italien und einem staatlichen Stipendium berechtigte. Zur gleichen Zeit schreibt

Bizet für den von Jacques Offenbach ausgeschriebenen Wettbewerb seine Operette „Doktor Mirakel oder Der Wunderdoktor“, die ebenfalls mit einem Preis ausgezeichnet wird. In Italien (1858-1860) arbeitet er viel und fruchtbar, beschäftigt sich mit dem Studium der Kunst, liest viele Bücher, begreift die Schönheit in all ihren Erscheinungsformen. Die feine, harmonische Welt von Mozart und Raphael wird für Bizet ideal. Die französische Eleganz, eine großzügige Begabung für Melodien und ein raffinierter Geschmack wurden für immer unverzichtbare Merkmale seines Stils. Bizet war mehr und mehr von der Opernmusik fasziniert, die mit dem Phänomen oder dem Helden, den er darstellte, „verschmelzen“ konnte. Anstelle der Kantate, die der Komponist in Paris aufführen sollte, schrieb er eine komische Oper „Don Procopio“, die auf den Traditionen Rossinis basiert. Er schuf auch die Ode-Symphonie „Vasco da Gama“. Bizets Rückkehr nach Paris ist verbunden mit dem Beginn einer ernsthaften kreativen Suche und gleichzeitig harter Arbeit für ein Stück Brot. Bizet musste Bearbeitungen fremder Opernpartituren anfertigen, Unterhaltungsmusik für Café-Konzerte schreiben und gleichzeitig neue Werke schaffen, wobei er 16 Stunden pro Tag arbeitete. In einer solchen Atmosphäre entstanden die beiden lyrischen Opern „Die Perlenfischer“ (1863) und „Das schöne Mädchen von Perth“ (1867, nach einer Vorlage von W. Scott). Der Erfolg dieser Opern war nicht so groß, dass er die Position des Autors gestärkt hätte. Der Autor selbst schrieb bei der Bewertung dieser Werke: „Die Schule der abgedroschenen Rouladen und Lügen ist tot - tot für immer! Lasst es uns begraben, ohne Bedauern, ohne Aufregung - und weiter geht's!“ Im Jahr 1870, während des Deutsch-Französischen Krieges, als sich Frankreich in einer kritischen Situation befand, trat Bizet in die Nationalgarde ein. Einige Jahre später kommen seine patriotischen Gefühle in der dramatischen Ouvertüre „Patrie“ (1874) zum Ausdruck. Die siebziger Jahre sind die Blütezeit des Werks des Komponisten. In dieser Zeit entstanden die Opern „Djamileh“ (1872), „Don Rodrigue“ (unvollendet) und die Musik zu A. Daudets Drama „L'Arlésienne“. Die Aufführung des Stücks war erfolglos, und der Komponist komponierte aus den besten Nummern eine Orchestersuite (die zweite Suite nach Bizets Tod wurde von seinem Freund, dem Komponisten Ernest Giraud, komponiert). Wie in seinen früheren Werken verlieh Bizet der Musik eine besondere, spezifische Farbe des Schauplatzes. Hier ist es die Provence, der Süden Frankreichs, und der Komponist verwendet provenzalische Volksmelodien und erfüllt das Werk mit dem Geist der alten französischen Lyrik. Das Orchester klingt farbenfroh, leicht und transparent, und Bizet erzielt eine erstaunliche Vielfalt an Effekten: Glockengeläut, Farbenpracht im Bild eines Volksfestes (die „Farandole“), der raffinierte Kammerklang von Flöte und Harfe (im Menuett aus der Zweiten Suite) und der traurige „Gesang“ des Saxophons (Bizet war der erste, der dieses Instrument in ein Sinfonieorchester einführte) gehören dazu. Die Suite zum Drama „L'Arlésienne“ ist eines der beliebtesten Repertoirewerke aller zeitgenössischen Orchester in der ganzen Welt. Die Oper „Carmen“ (1875) war das letzte Werk von Georges Bizet, der damit zu den größten Komponisten der Welt zählt. Die Uraufführung von „Carmen“ war auch Bizets größter Misserfolg im Leben: die Oper war ein Skandal und löste heftige Kritik in der Presse aus. Drei Monate später, am 3. Juni 1875, starb der Komponist in den Vororten von Paris Bougival.

Es ist allgemein bekannt, wie sehr P. I. Tschaikowsky Bizets Oper „Carmen“ lobte. In Briefen an Freunde schrieb er: „Ich bin überzeugt, dass „Carmen“ in zehn Jahren die beliebteste Oper der Welt sein wird“ (1878). Die Prophezeiung des großen russischen Klassikers hat sich erfüllt: 150 Jahre später ist „Carmen“ „die beliebteste

Oper der Welt“! Dieses Werk vereinte auf glückliche Weise viele Elemente, die für das Operngenie wesentlich sind: die Geschichte von einfachen Menschen, aber lebendig und leidenschaftlich, das gelungene Libretto, das es dem Komponisten erlaubte, den dramatischen Zusammenstoß eines „Liebesdreiecks“ in „einem Atemzug“, in der „durchgehenden Handlung“, in Musik auszudrücken. Trotz des Todes der Protagonisten ist die Musik von Licht erfüllt, eine Hymne an die Liebe und die Bejahung des Lebens. Carmen ist eine Tochter des Volkes, die durch tausend Fäden mit dem Volk verbunden ist. Der Komponist hat in der Oper die Intonationen und Rhythmen von spanischen und Zigeuner-Volksliedern, Tänzen und Märschen in einer lebendigen Orchestrierung brillant umgesetzt. Die Gesangspassagen mit ihren weit ausholenden Melodien sind wunderschön und einprägsam. Der berühmte „Toreromarsch“ (Escamillos Strophe), Carmens „Habanera“ und „Seguidilla“, die Arie mit José, der Blume, sind musikalische Höhepunkte der Oper, die von den Zuhörern besonders geliebt werden, da sie in diesen Figuren echte und lebendige Menschen sehen. „Der große französische Komponist war ein Feind von allem Falschen, Vagen, Abstrakten, von jeder Metaphysik, wie auch immer man sie nennen mag. Bizet schätzte vor allem den Menschen in all seinen Lebensäußerungen“[1].

[1] Alschwang A. A. Ausgewählte Werke: in 2 Bänden. Operngenie.  
„Carmen“. Moskau, 1963. Bd. 2. S. 133.

Die Menschlichkeit dieser Oper zieht das Publikum auch heute noch in ihren Bann. Seine innere Kraft und Schönheit haben die Zeit überdauert und ihm einen Platz als „Opernmeisterwerk“ in der Weltmusik eingebracht.

**Camille Saint-Saëns** (1835-1921) ging in die Musikgeschichte ein als Komponist, Pianist, Lehrer und Dirigent. Diese Facetten gehen jedoch weit über das Talent dieses wirklich universell begabten Menschen hinaus. Saint-Saëns schrieb auch Bücher über Philosophie, Literatur, Malerei und Theater, verfasste Gedichte und Theaterstücke, schrieb kritische Essays und zeichnete Karikaturen.

Saint-Saëns wurde zum Mitglied der Französischen Astronomischen Gesellschaft gewählt, denn seine Kenntnisse in Physik, Astronomie, Archäologie und Geschichte waren denen anderer Wissenschaftler ebenbürtig. In seinen polemischen Artikeln wandte sich der Komponist gegen begrenzte schöpferische Interessen und Dogmatismus und setzte sich für eine umfassende Entwicklung des Kunstgeschmacks der Allgemeinheit ein.

Camille Saint-Saëns wurde in eine Künstlerfamilie hineingeboren (sein Vater schrieb Gedichte und seine Mutter war Künstlerin). Das große musikalische Talent des Komponisten zeigte sich schon in jungen Jahren, so dass er als „zweiter Mozart“ berühmt wurde. Bereits im Alter von drei Jahren lernte der spätere Komponist Klavier spielen, mit fünf Jahren begann er zu komponieren und mit zehn Jahren trat er als Konzertpianist auf.



Camille Saint-Saëns (1835-1921)

1848 trat Saint-Saëns in das Pariser Konservatorium ein, das er drei Jahre später zunächst im Fach Orgel und dann im Fach Komposition abschloss. Als Saint-Saëns sein Studium am Konservatorium abschloss, war er bereits ein reifer Musiker und Autor zahlreicher Werke, darunter seine Erste Symphonie, die von Berlioz und Gounod hoch gelobt wurde. Von 1853 bis 1877 arbeitete Saint-Saëns in verschiedenen Kathedralen von Paris. Seine Kunst der Orgelimprovisation verschaffte ihm schnell weltweite Anerkennung in Europa.

Saint-Saëns, ein Mann von unermüdlicher Energie, beschränkte sich jedoch nicht nur auf das Orgelspiel und das Komponieren von Musik. Er trat als Pianist und Dirigent auf, edierte und veröffentlichte Werke alter Meister, schrieb theoretische Werke und wurde einer der Gründer und Lehrer der Société Nationale de Musique. In den siebziger Jahren erschien eine Komposition nach der anderen, die von seinen Zeitgenossen mit Begeisterung aufgenommen wurde. Dazu gehören die symphonischen Dichtungen „Le Rouet d'Omphale“ und „Danse macabre“, die Opern „La Princesse jaune“, „Le timbre d'argent“ und „Samson et Dalila“ - einer der Höhepunkte im Schaffen des Komponisten.

Nachdem er seine Arbeit an den Pariser Kathedralen aufgegeben hatte, widmete sich Saint-Saëns ganz der Komposition. Dabei reist er ausgiebig durch die ganze Welt. Der renommierte Musiker wurde zum Mitglied des Institut de France (1881), zum Ehrendoktor der Universität Cambridge (1893) und zum Ehrenmitglied der Petersburger Abteilung des RMO (*russische Musikgesellschaft*) (1909) gewählt. Die Kunst von Saint-Saëns wurde in Russland, das der Komponist wiederholt besuchte, stets mit Begeisterung aufgenommen. Er war befreundet mit Rubinstein und C. Cui, und er interessierte sich sehr für die Musik von Glinka, Tschaikowsky und den Komponisten

des „Mächtigen Häufleins“. Es war Saint-Saëns, der Mussorgskys Klavierauszug von „Boris-Godunow“ aus Russland nach Frankreich brachte.

Saint-Saëns führte bis zum Ende seiner Tage ein erfülltes Künstlerleben: er komponierte unermüdlich, konzertierte, reiste und nahm auf Schallplatten auf. Der 85-jährige Musiker gab seine letzten Konzerte im August 1921, kurz vor seinem Tod. Während seines gesamten Schaffens war der Komponist besonders produktiv auf dem Gebiet der instrumentalen Gattungen, wobei er den virtuosen Konzertwerken den ersten Platz einräumte. Saint-Saëns wurde mit Werken wie der „Introduktion und dem Rondo Capriccioso“ für Violine und Orchester, dem Dritten Violinkonzert (das dem berühmten Geiger Pablo Sarasata gewidmet ist) und seinem Cellokonzert weithin bekannt. Diese und andere Werke (Symphonie mit Orgel, symphonische Dichtungen und fünf Klavierkonzerte) machten Saint-Saëns zu einem der größten französischen Komponisten.

Saint-Saëns komponierte 12 Opern, von denen die beliebteste „Samson et Dalila“ war, die auf einem biblischen Thema basiert. Sie wurde 1877 in Weimar unter der Leitung von Franz Liszt uraufgeführt. „Samson et Dalila“ wurde zu seiner Zeit zum Ideal einer lyrischen, romantischen Oper. Die historische Komponente der Handlung bildete eine schöne Kulisse für die eigentliche Liebesgeschichte und Intrige: die Verführung des mächtigen Samson, des Anführers des jüdischen Volkes, durch die schöne Philisterin Dalila. Die Musik der Oper besticht durch die Breite ihres melodiosen Atems und den Charme der musikalischen Charakterisierung ihrer zentralen Figur, Dalila. Laut Nikolai Rimski-Korsakow ist dieses Werk „ein Ideal der Opernform“[1].

[1] Internetseite // Ветлицына И. Camille Saint-Saëns //www. belcanto.ru

Der Komponist machte in den Chorszenen ausgiebig Gebrauch von folkloristischen, „orientalischen“ und heimischen Anklängen, was der Oper ein malerisches und farbenfrohes Element verlieh. Die drei Arien der Dalila sind der Höhepunkt des Gesangsrepertoires der Oper, in dem Saint-Saëns' kompositorische Fähigkeiten am besten zur Geltung kamen. Diese Arien sind ein fester Bestandteil des Repertoires der führenden Sängerinnen und Sänger von heute - Jelena Obraszowa, Irina Bogatschowa und andere. Saint-Saëns' „Schwan“ aus der Suite „Karneval der Tiere“ ist sehr beliebt. Prominente Ballerinen, angefangen bei Anna Pawlowa, Galina Ulanowa und Maja Plissezkaja, hatten dieses Solo in ihrem Repertoire. Die Werke von Saint-Saëns haben eine der hellsten Seiten in der Geschichte der Weltmusikultur geschrieben.

Jeder französische Musiker trägt ein wenig Massenet in seinem Herzen, so wie jeder Italiener ein wenig Verdi und Puccini in sich trägt. *Francis Poulenc*

**Jules Massenet** (1842-1912), Sohn eines Eisenminenbesitzers, erhielt seinen ersten Musikunterricht von seiner Mutter; als 10-jähriges Kind trat er in das Pariser Konservatorium ein, wo er 1863 seinen Abschluss machte und im selben Jahr den Rom-Preis gewann. Nachdem er drei Jahre als Preisträger in Italien verbracht hatte, kehrte er nach Paris zurück, wo er hartnäckig arbeitete. Er schrieb Opern, Suiten für Orchester und eine Liebe zum Gesang. Massenet wurde 1873 mit seiner Musik zur Tragödie „Ariane“ von Aischylos mit seiner berühmten „Elegie“ und dem „Heiligendrama“ „Marie-Magdeleine“, das als Oratorium aufgeführt wurde, bekannt.





Jules Massenet (1842-1912)

Massenet hat den Zeitgeist „gehört“, der in der französischen Literatur durch Dumas, die Brüder Goncourt und Guy de Maupassant geprägt wurde. Eine ganze Galerie von Frauenfiguren, anmutig und nervös, beeinflussbar und zerbrechlich, sensibel und impulsiv, entstieg der Literatur und wurden zum Gesicht der Epoche. In diesen zarten Frauengestalten, im subtilen psychologischen Einblick in ihre Innenwelt, fand Massenet sein Thema, das die bezaubernden Qualitäten seines Talents als Historiker der weiblichen Seele zeigte.

Die anschließende Biografie Massenets war sehr erfolgreich. Er komponierte die Opern „Don César de Bazan“ (1872) und „König von Lahore“ (1877). Im Jahr 1878 wird Massenet Professor am Pariser Konservatorium, wo er 18 Jahre lang unterrichtet. Er studierte unter anderem bei den späteren Komponisten Alfred Bruniot, Gustave Charpentier und dem Klassiker der rumänischen Musik, George Enescu. Für seine Verdienste um die französische Musikkultur wurde Massenet zum Mitglied des Institut de France gewählt. Er stand immer im Blickpunkt der Öffentlichkeit, liebte die Öffentlichkeit und war für seine große Höflichkeit und seinen Witz bekannt.

Die Höhepunkte von Massenets Schaffen - die Opern „Manon“ (1883) und „Werther“ (1886) - sind noch heute auf den Bühnen vieler Theater in aller Welt zu hören. Der Komponist blieb bis an sein Lebensende aktiv und schrieb eine Oper nach der anderen. Massenet hat nie Neuland betreten, er war kein Erneuerer, und vielleicht hat er gerade deshalb sein Publikum nie enttäuscht. Alle seine Opern, auch die weniger erfolgreichen, haben eine Erinnerungsseite, die sich aus dem allgemeinen Kontext heraushebt und durch ihre Melodie und Aufrichtigkeit des Ausdrucks besticht. In seinem letzten Lebensjahrzehnt schrieb Massenet die Opern

„Thaïs“ (1894) mit der berühmten „Reflexion“, „Le jongleur de Notre-Dame“ (1902) und „Don Quichotte“ (1910, nach J. Lorraine), die speziell für Fjodor Iwanowitsch Tschaljamin geschrieben wurden.

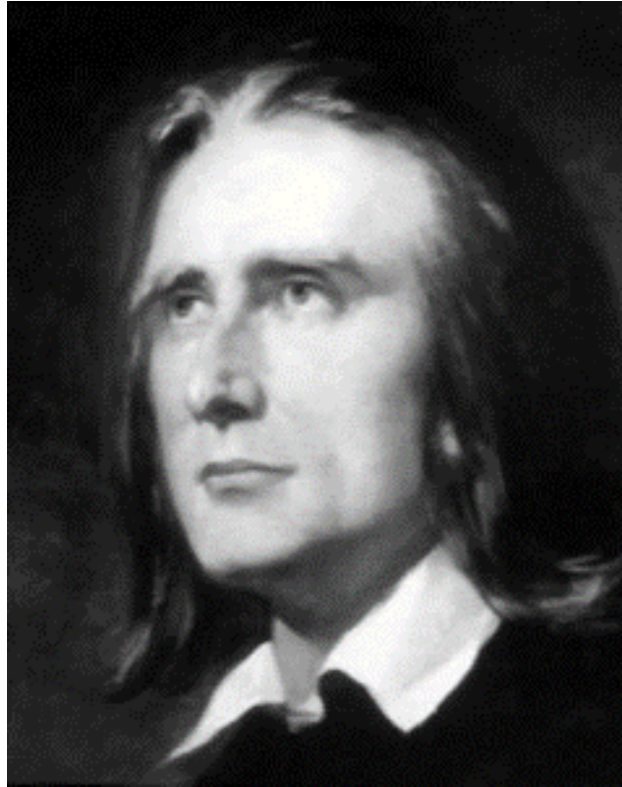
Die Opern von Massenet stehen für die Entwicklung der lyrischen Oper in Frankreich. Die Wissenschaftler haben festgestellt: „Die schönsten Beispiele Massenets bleiben diejenigen, in denen der Komponist sich selbst treu bleibt: lyrisch und leidenschaftlich, zärtlich und sinnlich, indem er seine Ehrfurcht auf die Rollen seiner sympathischsten Protagonisten überträgt, auf Liebende, deren Charakterisierung der Raffinesse symphonischer Lösungen nicht fremd ist, die mit Leichtigkeit und ohne schulmeisterliche Einschränkung erreicht werden“[1].

[1] Internetseite // Маркези Г. (пер. Е. Гречаной) Jules Massenet // www.belcanto.ru

## Ungarn

Ohne Liszt wäre das ganze Schicksal der neuen Musik anders verlaufen.  
*W. Stassow*

**Franz Liszt** (1811-1886) war ein herausragender ungarischer Komponist, Pianist, Dirigent, Musikschriftsteller und eine öffentliche Persönlichkeit. Die Lebensjahre Liszts umfassen fast das gesamte 19. Jahrhundert. Er war Zeuge der größten Umwälzungen in Europa. Das Jahr seiner Geburt war das Jahr der höchsten Macht Napoleons, seine Kindheit fiel mit dem Triumph der Reaktion der Heiligen Allianz zusammen, seine Adoleszenz und Jugend verlief unter den Bedingungen der Restauration, in seiner Reife wurde er Zeuge einer Reihe von bürgerlichen Revolutionen: 1830 in Paris, 1848-1849 in Ungarn und Deutschland; er erlebte die Pariser Kommune und die Früchte der Habsburger Herrschaft in Ungarn. Er war „ein Mann von Welt“, ein brillanter Virtuose und freier Künstler, ein extravaganter Romantiker, der die Welt eifrig und inspiriert aufnahm. Begegnungen mit herausragenden Denkern seiner Zeit, Künstlern, Schriftstellern, Dichtern und Komponisten hinterließen tiefe Spuren in seinem schöpferischen Wesen, ließen ihn über die Bestimmung der Kunst nachdenken und durch seine Musik einen eigenen Weg des philosophischen Verständnisses der Welt finden.



Franz Liszt (1811-1886)

Liszts Vater war Hüter eines Schafstalls im ungarischen Dorf Doborjan, das dem Fürsten Michael Esterhazy, dem größten Magnaten des Habsburgerreiches, gehörte. Im 18. Jahrhundert diente der große Joseph Haydn fast vierzig Jahre lang unter den Esterhazy-Fürsten. Liszts Vater liebte die Musik, spielte viele Instrumente, sang und komponierte sogar. Unter der Anleitung seines Vaters begann Liszt im Alter von sechs Jahren mit dem Klavierunterricht und trat bereits drei Jahre später öffentlich auf. In den Jahren 1821-1822 setzte Liszt seine Studien in Wien bei dem berühmten Klavierlehrer Carl Czerny fort. In Sachen Komposition nahm Liszt Unterricht bei dem ebenfalls berühmten Komponisten Antonio Salieri. In den Jahren 1822-1823 gab der junge Liszt mehrere öffentliche Konzerte in Wien, von denen eines von Ludwig van Beethoven besucht wurde, der den jungen Musiker nach dem Konzert küsste, woran sich Liszt sein Leben lang erinnerte. Liszts Ruhm als pianistisches „Wunderkind“ wurde schnell bestätigt. Um sein Studium abzuschließen, ging Liszt nach Paris, wurde aber als Ausländer nicht am Pariser Konservatorium aufgenommen. Davon ließ sich der junge Musiker nicht entmutigen: er nahm Privatunterricht in Komposition bei den bekannten Pariser Komponisten und Theoretikern Ferdinando Paer und Anton Reicha. Schon in jungen Jahren setzte sich Liszt an zwei Fronten durch - als Konzertpianist und als Komponist. Seine fleißige Arbeit zahlte sich bald aus. Zwischen 1824 und 1827 feierte Liszt als Pianist in Frankreich und Großbritannien große Erfolge. In diesen Jahren erschienen auch seine ersten kompositorischen Experimente: Klavierwerke und die einaktige Oper „Don Sanche“ oder „Das Liebesschloss“ (1825). Ab 1827, nach dem unerwarteten Tod seines Vaters, der Liszt finanziell unterstützte, musste Liszt viel auftreten und privaten Musikunterricht geben. Er betrachtete zunächst die erniedrigende Stellung des Künstlers in der Gesellschaft und fühlte sich durch den vulgären Geschmack des bürgerlichen Publikums belastet. Um die Lücken in seiner Ausbildung zu füllen, las Liszt viel, interessierte sich für die Poesie von J. G. Byron,

die Philosophie von F. M. Voltaire, J. J. Rousseau und J. Locke und fühlte einen starken Einfluss der französischen Romanciers: W. Hugo, F. Chateaubriand, A. Lamartine. Sein besonderes Interesse gilt Werken gegen soziale Ungleichheit. Mit Begeisterung begrüßt Liszt die Julirevolution von 1830. Er wird Anhänger der Lehre Saint-Simons. Unter dem unmittelbaren Eindruck der revolutionären Ereignisse schrieb er die „Revolutionssinfonie“ (die unvollendet blieb). Nach dem Aufstand der Lyoner Weber komponierte er 1834 das Klavierstück „Lyon“, das den berühmten Slogan der Aufständischen aufgreift: „Lebe durch Arbeit oder stirb durch Kampf“. Kontakte zu prominenten Musikern: H. Berlioz, N. Paganini, F. Chopin und progressive Schriftsteller: V. Hugo, J. Sand, O. Balzac, H. Heine und andere prominente Kulturschaffende des 19. Jahrhunderts hatten einen fruchtbaren Einfluss auf seine Ansichten über Aufführung und Komposition. „Eine Begegnung im Jahr 1833 mit der Schriftstellerin Marie d'Agoult, die später unter dem Pseudonym Daniel Stern Artikel veröffentlichte, spielte eine große Rolle in Liszts kreativer Biografie. 1835 gingen Liszt und Marie d'Agoult in die Schweiz, wo sie ein gemeinsames Leben begannen, in den Jahren 1837-1839 reisten sie nach Italien“[1].

[1] Milstein J. I. Franz Liszt // Musikalische Enzyklopädie / Chefredakteur J. W. Keldysch 1976. Bd. 3. S. 285.

Liszts Wanderjahre bestanden aus einer intensiven Konzerttätigkeit als virtuoser Pianist. In den 1840er Jahren tourte Liszt durch alle großen Städte Europas. Er besuchte Russland dreimal: 1842, 1843 und 1847. Er gab Konzerte in Petersburg, Moskau, Kiew, Odessa und Jelisawetgrad, die großen Anklang fanden, und lernte die russische Kultur und russische Komponisten kennen. Liszts Besuch in seiner Heimat Ungarn, wo er als Nationalheld gefeiert wurde, war von einem wahren Triumph begleitet: die Einnahmen aus seinen Konzerten kamen den Opfern der Überschwemmungen zugute, die das Land heimgesucht hatten.

Die Konzerttätigkeit befriedigte Liszts kreatives Naturell jedoch nicht vollständig. Der große Erneuerer des Klavierspiels, der mit der spontanen Kraft seines künstlerischen Temperaments, seiner außergewöhnlichen Virtuosität, seiner Poesie und seinem dramatischen Spiel das Publikum faszinierte und sich bemühte, die Meisterwerke der Weltmusik einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, wurde in den Kreisen der feinen Gesellschaft, in denen er aufzutreten hatte, oft in seinem besten Bestreben missverstanden.

1848 wurde Liszt zum Kapellmeister in Weimar ernannt und seine Karriere als Konzertpianist trat in den Hintergrund. Liszts Zeit in Weimar (1848-1861) war mit dem Höhepunkt seiner kompositorischen und dirigentischen Karriere verbunden. Hier erwies sich Liszt als brillanter Organisator des gesamten musikalischen und kulturellen Lebens in Weimar. Die Weimarer Zeit war eine Zeit des „konzentrierten Denkens“, wie der Komponist es selbst nannte. Liszt vollendete und überarbeitete Dutzende von Werken, die er zuvor geschrieben oder begonnen hatte, und setzte auch neue Ideen um. So entstanden aus dem in den 1830er Jahren angelegten „Reisealbum“ die „Wanderjahre“ - Zyklen von Klavierstücken (Jahr 1: Schweiz, 1835-1854; Jahr 2: Italien, 1838-1849, mit dem Zusatz von Venedig und Neapel, 1840-1859); die Etüden für hohe Leistungen („Transzendentalen Etüden“, 1851), die „Großen Etüden über die Capricen von Paganini“ (1851) und die „Poetischen und religiösen Harmonien“ (10 Stücke für Klavier, 1852) erhalten ihren letzten Schliff. Liszt setzte seine Arbeit an ungarischen Melodien in „Ungarische Nationalmelodien für Klavier“ (1840-1843) fort und komponierte 15 „Ungarische Rhapsodien“ (1847-

1853). Die Umsetzung neuer Ideen führt zu zentralen Werken, die seine Ideen in neuen Formen verkörpern - seine Sonate in h-Moll (1852-1853), seine 12 symphonischen Dichtungen (1847-1857), die „Faust-Symphonie“ nach Goethe (1854-1857) und die Symphonie zu Dantes „Göttlicher Komödie“ (1856). Dazu gesellen sich zwei Klavierkonzerte (1849-1856 und 1839-1861), der „Totentanz“ für Klavier und Orchester (1838-1849), der „Mephisto-Walzer“ (nach von Lenaus „Faust“, 1860) und andere Werke. In Weimar organisierte Liszt Aufführungen der besten Werke der Opern- und Sinfonieklassiker sowie der neuesten Werke anderer Komponisten. Er brachte Richard Wagners „Lohengrin“ und J. Byrons „Manfred“ mit Musik von R. Schumann zur Uraufführung, dirigierte Sinfonien und Opern von H. Berlioz und produzierte Anton Rubinsteins Oper „Die sibirischen Jäger“.

Seine musikkritische Tätigkeit, die ebenso wie seine Dirigententätigkeit darauf abzielt, neue Prinzipien der fortgeschrittenen romantischen Kunst zu bestätigen, erreicht eine Blütezeit: sein Buch „F. Chopin“ (1850); seine Artikel: „Berlioz und seine Sinfonie „Harold“; „Robert Schumann“ und R. Wagners „Fliegender Holländer“; und andere. Die gleichen Ideen lagen der Organisation der „Neuweimarer Union“ und des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ zugrunde, bei deren Gründung Liszt die Unterstützung prominenter Musiker genoss, die sich in Weimar um ihn gruppierten: J. Raff, P. Cornelius, K. Tausig und H. Bülow, um nur einige zu nennen. Die philiströse Stagnation und die Intrigen des Weimarer Hofes, die Liszts grandiose Pläne zunehmend behinderten, zwangen ihn jedoch, seine Stelle als Hofkapellmeister in Weimar aufzugeben.

In den 60er - 80er-Jahren widmete Liszt dem Aufstieg der ungarischen Musikkultur viel Energie und Kraft. Er lebte regelmäßig in Pest und führte dort seine Werke auf, darunter auch solche, die sich mit nationalen Themen befassten (das Oratorium „Die Legende der Heiligen Elisabeth“ (1862) und die „Ungarische Krönungsmesse“ (1867)); er half bei der Gründung der Musikakademie in Pest (er war ihr erster Präsident) und schuf den Klavierzyklus „Ungarische historische Porträts“ (1870-1886), zuletzt die „Ungarischen Rhapsodien“ Nr. 16-19.

Liszt hatte eine anziehende Kraft als Mann. Er versammelte nicht nur Schüler um sich, sondern auch viele berühmte Komponisten - Michail Glinka, Anton Rubinstein, Edvard Grieg und Alexander Borodin -, die interessante und lebendige Erinnerungen an Liszt hinterlassen haben. Liszt war stets äußerst sensibel für neue und ungewöhnliche Kunst und unterstützte die Entwicklung der Musik europäischer nationaler Schulen (u. a. der tschechischen, norwegischen und spanischen), wobei er insbesondere die russische Musik - die Werke von M. Glinka, A. Dargomyschski und den Komponisten des „Mächtigen Häufleins“ - sowie die Aufführungskunst von Anton und Nikolai Rubinstein hervorhob. Viele Jahre lang förderte Liszt die Werke von Richard Wagner.

In Weimar arbeitete er unentgeltlich mit zahlreichen Schülern aus verschiedenen Ländern: Alexander Siloti, Wera Timanowa (Russland), Eugène d'Albert (Deutschland), Emil Sauer (Österreich) und vielen anderen Pianisten. Liszt leistete einen herausragenden Beitrag zur Musikpädagogik. Zu seinen Lebzeiten trug er die Banner des Schöpfers, Musikers, Erleuchters und Lehrers. Bei der Verleihung der Ehrendoktorwürde für Musik in Budapest sagte Liszt: „Ich bin stolz auf meinen hohen Titel des Musiklehrers (ich möchte anmerken, dass ich das Wort „Musik“ in seiner hohen, vollen, alten Bedeutung verwende...)“[1]

[1] Hankaš J. Wenn Liszt Tagebuch geführt hätte... Budapest, 1965. S. 62.

Sein Unterricht ist seinen vielen Schülern in Erinnerung geblieben. Liszt schrieb einige bemerkenswerte Worte, die heute nichts von ihrer hohen ethischen Bedeutung verloren haben: „Für den Künstler genügt keine besondere Ausbildung, kein einseitiges Können oder Wissen mehr - mit dem Künstler muss auch der Mensch aufsteigen... Ein Musiker muss vor allem seinen Geist erziehen, denken und urteilen lernen, kurz, er muss Ideen haben, um die Saiten seiner Leier mit dem Klang der Zeit in Einklang zu bringen...“[2]

[2] Boissier A. Lektionen von Liszt / Aus dem Französischen übersetzt, Artikel und Kommentar von N. P. Korychalowa. Moskau, 1964. S. 54.

Nachdem er zehn Jahre in Weimar gearbeitet hatte, begann für Liszt eine neue Zeit. Im Jahr 1865 zog Liszt nach Rom, legte die „kleine Mönchsweihe“ ab und wurde Abt, auch unter dem Einfluss der Fürstin Caroline Wittgenstein, mit der er sich bereits 1847 angefreundet hatte, die aber nie die Erlaubnis zur Heirat erhielt. Ernüchterung und Skepsis wurden durch schwerwiegende Verluste - den Tod seines Sohnes Daniel (1860) und seiner Tochter Blandina (1862) - sowie durch ein wachsendes Gefühl der Einsamkeit und des Unverständnisses gegenüber seinen künstlerischen und sozialen Bestrebungen verstärkt. Die Einstellung des Komponisten änderte sich allgemein.

Liszts jüngste Werke sind religiösen Themen gewidmet. Liszts Zyklus geistlicher Werke beginnt mit seinem Oratorium „Die Legende der heiligen Elisabeth“ (1862), das in Weimar entstand. Liszt vollendete 1867 das Oratorium „Christus“ und 1879 das Oratorium „Via Crucis“ („Der Kreuzweg“). Alle drei Werke basieren auf demselben Konzept und sind durch enge strukturelle, dramaturgische und kompositorische Bezüge und den biblischen Text miteinander verbunden - eine Art Trilogie. Zwischen 1880 und 1881 komponierte Liszt die „Hymne an den Heiligen Franz von Assisi“, 1876 folgte die „Legende der heiligen Cäcilia“, 1880 - „Antifonia per la festa di Sta. Cecilia“ (Antiphon zur Feier von Palestrina in Rom); 1874 - „Die Glocken des Straßburger Münsters“. Der dritte Band der Wanderjahre, den der Komponist in den Jahren 1877-1883 komponierte, ist von religiösen Themen geprägt. Werke mit religiösem Inhalt bilden den Abschluss von Liszts Leben und Schaffen. Liszt starb 1886 in Bayreuth, wo er einer Wagner-Gala beiwohnte, die nach Wagners Tod von Wagners Frau Cosima Wagner, der Tochter von Franz Liszt, geleitet wurde.

Im kompositorischen Nachlass von Liszt (647 Werke) lässt sich ein Thema verfolgen - der Mensch mit seiner reichen geistigen Welt, die schöne Welt der Natur und der Kunst, die Gemeinschaft mit dem Schöpfer - aus diesem Wesen schöpfte Liszt seine schöpferischen und geistigen Kräfte. Er lernte viel von den kulturellen Traditionen Frankreichs und Deutschlands, und als nationaler Klassiker der ungarischen Musik hatte er einen enormen Einfluss auf die Entwicklung der Musikkultur in ganz Europa.

## Polen

Chopin betrachtete sein Leben als ein Instrument der Erkenntnis allen Lebens in der Welt und führte genau dieses verschwenderische, persönliche und unberechnete Leben... Chopins Bedeutung geht über die Musik hinaus.

*Boris Pasternak. Chopin*

**Frédéric Chopin** (1810-1849) wurde in dem Dorf Żelazowa Wola in der Nähe von Warschau auf dem Landgut des polnischen Grafen Skarbek geboren, wo der Vater des zukünftigen Komponisten (Nicolas Chopin, Sohn eines Franzosen) als französischer Lehrer und Hauslehrer tätig war. Die Mutter des Komponisten (Justyna Krzyżanowska) war äußerst musikalisch, sehr gebildet, beherrschte das Klavierspiel und besaß eine schöne Stimme. Seine ersten musikalischen Erfahrungen verdankte Frédéric seiner Mutter, die von klein auf Volksmelodien liebte.



Frédéric Chopin (1810-1849)





Das Haus in Żelazowa Wola, in dem Chopin geboren wurde und zu dem jedes Jahr Pianisten aus aller Welt kommen, um dem großen Komponisten zu huldigen

Im Herbst 1810, einige Zeit nach der Geburt seines Sohnes, zog Nicolas Chopin nach Warschau, aber die Familie verbrachte die Sommermonate in Żelazowa Wola. Am Lyzeum in Warschau war sein Vater als Lehrer für Französisch, Deutsch und französische Literatur angestellt und unterhielt eine Pension für die Lyzeumsschüler. Intelligenz und Sensibilität der Eltern verschmolzen die Liebe aller Familienmitglieder und wirkten sich positiv auf die Entwicklung begabter Kinder aus. Neben Frédéric gab es in der Familie Chopin drei Schwestern - die älteste Ludwika, Isabella und Emilia. Die Schwestern hatten viele Talente, und Emilia, die früh starb, hatte ein bemerkenswertes literarisches Talent. Chopin zeigte schon als Kind außergewöhnliche musikalische Fähigkeiten. Er war von außergewöhnlicher Aufmerksamkeit und Fürsorge umgeben. Wie Mozart verblüffte er seine Umgebung mit seiner musikalischen „Besessenheit“, seiner unerschöpflichen Fantasie bei Improvisationen und seiner natürlichen Kunst des Klavierspielens. Seine Sensibilität und seine musikalische Eindringlichkeit zeigten sich stürmisch und ungewöhnlich. Er konnte weinen, wenn er Musik hörte, nachts aufwachen, um eine einprägsame Melodie oder einen Akkord auf dem Klavier zu spielen. In ihrer Ausgabe vom Januar 1818 schrieb eine Warschauer Zeitung ein paar Zeilen über das erste Musikstück, das er als Grundschüler geschrieben hatte. „Der Autor dieser „Polonaise“, - schrieb die Zeitung, - ist ein Schüler, der noch nicht einmal 8 Jahre alt ist. Er ist ein wahres musikalisches Genie, mit der größten Leichtigkeit und einem außergewöhnlichen Geschmack. Er spielt die schwierigsten Klavierstücke und komponiert Tänze und Variationen, die Kenner und Genießer begeistern. Wäre das Wunderkind in Frankreich oder Deutschland geboren worden, hätte es mehr Aufmerksamkeit erregt.“ Der junge Chopin wurde mit großen Erwartungen in Musik unterrichtet. Der Pianist Wojciech Żywny (1756-1842), ein gebürtiger Tscheche, begann mit dem siebenjährigen Jungen zu studieren. Der Unterricht war ernsthaft, auch wenn Chopin ebenfalls an einer Schule in Warschau studierte. Das musikalische Talent des Jungen entwickelte sich so schnell, dass Chopin im Alter von zwölf Jahren mit den

besten polnischen Pianisten auf Augenhöhe war. Żywny weigerte sich, bei dem jungen Virtuosen Unterricht zu geben und erklärte, er könne ihm nichts mehr beibringen. Nach Abschluss der Schule und einer siebenjährigen Ausbildung bei Żywny begann Chopin sein theoretisches Studium bei dem berühmten polnischen Komponisten Jozef Elsner (1769-1854) an der Zentralen Musikschule (eine Abteilung des Instituts für Musik und Deklamation, das eine Fakultät der Universität Warschau war). Hier erhielt Chopin eine umfassende Ausbildung mit Interesse an den schönen Künsten, der Geschichte und der Philosophie. Während seines Studiums komponierte er aktiv Musik und bestimmte die Grundrichtung seiner Kunst: sein Lieblingsinstrument war das Klavier - und Chopins einziges - für den Rest seines Lebens. Während seiner Jugend komponierte er zahlreiche Werke für Klavier - *Rondos*, *Mazurken*, *Nocturnes*, *Ecossaisen* und *Walzer*. In den 20er Jahren war Chopins kreative Persönlichkeit als Komponist und Pianist in Warschau voll ausgebildet. „Hier komponierte er 1829 und 1830 zwei Konzerte für Klavier und Orchester, die seine nationalen Wurzeln in vollem Umfang offenbaren. In seiner Heimat schrieb er seine ersten Klavier-*Etüden*, die sich durch „poetische“, tiefgründige Inhalte und lebendige Bilder auszeichnen und sich von den zahlreichen Werken anderer Komponisten dieser Zeit abheben, die den Etüden einen virtuosen Glanz verleihen wollten“[1].

[1] Belza I. F. Chopin // Musikalische Enzyklopädie / Chefredakteur J. W. Keldysch. 1982. Bd. 6. S. 364.

Das Haus der Familie Chopin in Warschau zog Musikliebhaber, Intellektuelle der Stadt und Mitglieder des polnischen Adels zu musikalischen Abenden an, bei denen Frédéric im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stand. Das Mäzenatentum des Fürsten Anton Radziwill und der Herzöge Tschetwertinski brachte Chopin in die feine Gesellschaft, die von Chopins charmanter Erscheinung und seinen feinen Manieren beeindruckt war. Sein Freund und Zeitgenosse Franz Liszt schrieb später über Chopin: „Sein Gesamteindruck von dem Komponisten war heiter und harmonisch und schien keines Kommentars zu bedürfen. Chopins blaue Augen funkelten mehr vor Witz als vor Nachdenklichkeit, und sein sanftes und subtiles Lächeln schien nie bitter oder sarkastisch zu werden. Die Feinheit und Transparenz seines Teints bezauberte jeden; er hatte lockiges blondes Haar, seine Nase war leicht gerundet; er war von kleiner Statur, zerbrechlich, dünn gebaut. Seine Umgangsformen waren kultiviert und abwechslungsreich, seine Stimme ein wenig müde und oft gedämpft. Seine Manieren waren von solchem Anstand erfüllt, sie trugen einen solchen Stempel der Blutaristokratie, dass man ihn unwillkürlich als einen Prinzen kennenlernte und akzeptierte ... In der Gesellschaft trug Chopin dazu bei, dass auch die Stimmung von Individuen, die nicht von Sorgen geplagt werden, die das Wort „Langeweile“ nicht kennen, nicht an irgendwelche Interessen gebunden sind. Chopin war in der Regel heiter; sein gewitzter Geist fand auch in solchen Ausdrücken, die nicht jedem ins Auge fallen, schnell das Komische“[1].

[1] Liszt, F. Chopin. Moskau, 1956. S. 247-248.

Chopins Vater und seine Freunde glaubten, dass er ins Ausland gehen müsse, um sein Talent voll entfalten zu können. Chopin begann seine künstlerische Laufbahn im Jahr 1829. Er tritt in Wien und Krakau auf. Nach seiner Rückkehr nach Warschau verlässt Chopin am 5. November 1830 Polen für immer. Er reiste nach Dresden, Wien und München, bevor er 1831 in Paris eintraf. Die Nachricht von der Niederlage

des polnischen Aufstandes und die Tragödie eines staatenlosen Polens waren Chopins größtes persönliches Drama, verbunden mit der Unmöglichkeit, in seine Heimat zurückzukehren, da Chopin mit mehreren Mitgliedern der Unabhängigkeitsbewegung befreundet war. Diese Trennung von seinem Heimatland war die Ursache für seinen ständigen, verborgenen Kummer - das Heimweh. Chopins musikalische "Antwort" auf die Niederschlagung des polnischen Aufstands war seine berühmte „Revolutionsetüde“, die er 1831 in Paris schrieb. Im Alter von 22 Jahren gab Chopin sein erstes Konzert in Paris. Es war ein voller Erfolg. Chopin spielte nur selten in großen Sälen, sondern zog sich in kleinere Säle und in die Salons der polnischen Kolonie und der französischen Aristokratie zurück. Chopin erlangte bald den Ruf eines großen Pianisten und fand ein treues Publikum. 1838 lernte Chopin in einem der aristokratischen Salons die berühmte Schriftstellerin George Sand kennen. Der Komponist war von ihrer Schönheit nicht beeindruckt - er mochte die berühmte Schriftstellerin nicht einmal. Umso erstaunlicher, dass sich der zarte, zerbrechliche, verletzte und romantische Chopin nach einiger Zeit in eine Frau verliebte, die Tabak rauchte, offen über jedes Thema sprach und trotzig ihre Emanzipation proklamierte.

Seine Liebe zu George Sand und ihr jahrzehntelanges gemeinsames Leben schienen Chopin mehr Kummer als Glück zu bringen. Der Ort, an dem sie zusammen lebten, war Paris und das Herrenhaus in Noan, das Georges Sand gehörte. Als bei dem Komponisten die ersten Anzeichen von Schwindsucht auftraten, begann George Sand, sich für diese Beziehung zu interessieren. Eine gemeinsame Reise auf die spanische Insel Mallorca, wo sie sechs Monate verbrachten, brachte die bevorstehende Trennung näher und belastete Chopins Gesundheit.



Georges Sand (1804-1876), auch bekannt als Aurore Dupin und Aurore Dudevant

Auf Mallorca litt der Komponist unter schweren Krankheitsanfällen und seelischen Qualen. Sein größtes Werk, das er dort geschrieben hat, ist der Zyklus der „Vierundzwanzig Präludien“, der das Leben des Geistes dieses großen Musikers auf der Insel erzählt.

Franz Liszt hat eine schöne literarische Beschreibung des gemeinsamen Aufenthalts von Chopin und George Sand auf Mallorca hinterlassen: „Chopin konnte sein Zimmer noch nicht verlassen, während George Sand ausgedehnte Spaziergänge in der Umgebung unternahm und ihn allein in seiner Wohnung eingeschlossen ließ, um ihn von lästigen Besuchern zu befreien. Als sie eines Tages einen Spaziergang machte, um den unbewohnten Teil der Insel zu erkunden, brach ein furchtbares Gewitter los, eines jener südlichen Gewitter, die die ganze Natur erschüttern und in ihren Grundfesten zu erschüttern scheinen. Chopin war zutiefst erschüttert bei dem Gedanken, dass sich seine liebe Freundin in der Nähe der gewaltigen Sturzbäche befand. Die Krise verging mit dem Abklingen des Gewitters, das die Luft bedrückte. Kurz vor der Rückkehr der unerschrockenen Reisenden kam er zur Besinnung. Unsicher, was er tun sollte, setzte er sich ans Klavier und improvisierte ein wunderbares *Des-dur*-Präludium. Bei der Rückkehr seiner geliebten Frau war er gefühllos. Sie war wenig gerührt, ja sogar sehr verärgert über diesen Beweis der Zuneigung, der in ihre Handlungsfreiheit einzugreifen schien, ihr unbändiges Verlangen nach neuen Empfindungen einzuschränken suchte, sie der überall empfangenen Eindrücke beraubte und doch ihr Leben, ihre Bewegungen mit den Rechten der Liebe zu fesseln suchte“[1].

[1] Liszt, F. Chopin. Moskau, 1956. S. 353-354.

In der Musikgeschichte ist Frédéric Chopins Präludium in *Des-dur* Nr. 15 als „Regentropfen“ bekannt, in dem die Musik ein Gefühl von wachsender Beklemmung, einem wütenden Element und anschließender leuchtender Ruhe vermittelt.

Die Trennung von George Sand erfolgte im Jahr 1847. Mit dem Wunsch nach einem Tapetenwechsel und um seinen Bekanntenkreis zu erweitern, reiste Chopin im April 1848 nach London und anschließend nach Schottland, um Konzerte zu geben und zu unterrichten. Es sollte seine letzte Reise sein. Erfolg, Nervosität, Stress, das feuchte britische Klima und vor allem die gelegentliche Verschlimmerung einer chronischen Lungenkrankheit - all das hat ihn schließlich geschwächt. Nach Paris zurückgekehrt, starb Chopin am 5. (17.) Oktober 1849.

Chopin wurde von der gesamten Musikwelt betrauert. An seiner Beerdigung nahmen Tausende von Bewunderern seines Werks teil. Bei seiner Beerdigung führten die berühmtesten Künstler der damaligen Zeit auf Wunsch des Verstorbenen das „Requiem“ von Mozart auf, einem Komponisten, den Chopin als allen anderen überlegen ansah. Chopins „Trauermarsch“ in *b-moll* aus der Klaviersonate Nr. 2 wurde zum ersten Mal gespielt und wurde fortan zu einem musikalischen Symbol für tragische Trauer. Auf dem Friedhof Père-Lachaise ruht die Asche von Chopin zwischen den Gräbern von Cherubini und Bellini. Chopins Herz wurde gemäß seinem Willen nach Warschau, seiner polnischen Heimat, geschickt, wo es in der Säule der Kirche des Heiligen Kreuzes aufbewahrt wird.

Chopin ist ein „Poet des Klaviers“, er hat sein eigenes, unnachahmliches „Bild des Klaviers“ geschaffen. Ist es leicht, einen anderen Komponisten zu finden, dessen Musik in ihrer unmittelbaren und tief eindringenden Kraft mit der von Chopin mithalten kann? Die psychologische und emotionale Wirkung seiner Musik ist so groß, dass er mit russischen Schriftstellern wie Dostojewski, Tschekow und Tolstoi

verglichen wurde, weil man glaubte, er habe mit ihnen die Tiefen der „slawischen Seele“ ergründet. Chopin schuf neue Klaviergattungen: die Ballade und das Scherzo - Gattungen, die in der Klaviermusik neu waren. Die vier Balladen von Chopin sind Hauptwerke des Gedichttyps, die unter dem Eindruck der Balladen von A. Mizkewitsch und der polnischen Feder geschrieben wurden und in ihrer Stimmung und ihrem Inhalt tragisch sind. Chopin überarbeitete die Gattung des Scherzos und verlieh ihr Eigenständigkeit, Tiefe, innere Kontraste und einen spontanen und dämonischen Inhalt. Viele von Chopins Mazurken haben auch einen tragischen Charakter, und in ihnen mischen sich die volkstümlichen Grundlagen des Genres mit den lyrischen Reflexionen und nostalgischen Stimmungen des Komponisten. Es war kein Zufall, dass das letzte Werk des „Klavierpoeten“ eine schwermütige Mazurka in f-Moll, op. 68 Nr. 4 - ein Bild einer fernen und unerreichbaren Heimat. Chopin veränderte die Gattung der *Polonaise*, indem er ihr einen tragischen Klang verlieh, mit Merkmalen der „Beschwörung“, die von den „Trommeln“ der polnischen Aufstandsarmee herrühren. Chopins Walzer (17 an der Zahl) entwickeln sich wie seine Etüden (27 an der Zahl) zu Konzertstücken, inspiriert und tiefgründig, anmutig und brillant, in denen das gesamte Arsenal der Technik und der virtuosens Kunst des Klavierspielens des 19. Jahrhunderts meisterhaft eingesetzt wird.

Chopins Musik ist einzigartig und hat gleichzeitig viele Komponisten der nachfolgenden Generationen beeinflusst, von Franz Liszt bis Claude Debussy und Karol Szymanowski. Russische Musiker wie Anton Rubinstein, Anatoli Ljadow, Alexander Skrjabin und Sergej Rachmaninow fühlten sich mit ihr „verwandt“. Chopins Kunst wurde zu einem außergewöhnlich ganzheitlichen und harmonischen Ausdruck des romantischen Ideals und des kühnen, kämpferischen Strebens nach diesem Ideal.

Die Werke Chopins gehören zum Repertoire vieler zeitgenössischer Pianisten. Einspielungen seiner Werke finden sich in den Katalogen der großen Plattenfirmen. Seit 1927 findet der Internationale Frédéric-Chopin- Klavierwettbewerb in Warschau statt. Zu den Preisträgern gehören herausragende Pianisten des 20. Jahrhunderts: Leo Oborin, Jakob Zak, Bella Davidowicz, Galina Czerny-Sefanska, Maurizio Pollini und Marta Argerich.

**Maria Szymanowska** (1789-1831) war eine virtuose polnische Pianistin und Komponistin. Sie hatte großen Einfluss auf die kreativen Ambitionen von Frédéric Chopin, der sie als Kind in Warschau oft hörte. Marias Eltern waren Mitglieder der wohlhabenden Warschauer Gesellschaft - Herr und Frau Wolowski. Sie musizierten ständig in ihrem Haus in Warschau, wo sich prominente Mitglieder der adligen Gesellschaft und der künstlerischen Elite trafen. Sie war ein Kind mit einer Begabung für Musik. Sie studierte Klavier und Komposition bei dem berühmten polnischen Komponisten und Dirigenten Joseph Elsner (1769-1854).



Maria Szymanowska (1789-1831)

Maria Szymanowska gab ihre ersten öffentlichen Konzerte in den musikalischen Salons von Warschau und Paris im Jahr 1810. Im Jahr 1810 heiratete sie den Gutsbesitzer Josef Szymanowski. Sie hatten drei Kinder, aber für Maria war es eine unglückliche Ehe, da ihr Mann ihr Musizieren missbilligte. Sie ließen sich 1820 scheiden, und Maria widmete sich ganz der Musik: Sie komponierte und trat als Solopianistin auf. Während sie zunächst nur für Freunde und Gäste auftrat, öffnete sich für sie nach und nach der Weg zur Konzertpianistin. Ein wichtiger Moment in Szymanowskas künstlerischer Laufbahn war eine Konzertreise nach Petersburg im Jahr 1822. Hier gab sie öffentliche Konzerte und spielte im Palast für das Kaiserpaar. Ihr Spiel begeisterte die russischen Zarrinnen Jelisaweta Alexejewna und Maria Fiodorowna. Durch ein Dekret von Alexander I. wurde Szymanowska der Titel „Erste Pianistin Ihrer Majestäten der russischen Zarrinnen“ verliehen. Dieser Titel öffnete Maria Szymanowska in der Folgezeit die Türen zu vielen europäischen Gerichten. Maria Szymanowska war die erste Pianistin, die ihre Kompositionen auswendig spielte.

In Russland besuchte Szymanowska viele Städte mit Konzerten: Moskau, Kiew, Schitomir, Lemberg, Kremenez und Winniza. Bei ihrem ersten Besuch in Russland traf Szymanowska in Petersburg und Moskau mit Wjasemski, Karamsin, Schukowski, Krylow, Bortnjanski, Dmitrijew und vielen anderen russischen Kulturschaffenden zusammen. In den Jahren 1823-1827 reiste sie durch ganz Europa und gab Konzerte in Deutschland, England, Frankreich, der Schweiz und Italien. In Berlin und London trat sie vor der königlichen Familie auf, in Marienbad wurde ihr Talent von Goethe bewundert. Goethe bezeichnete sie als „die Zauberin“, „die Göttin der Musik“ und widmete ihr das Gedicht „Versöhnung“.

Das zweite Mal kam Szymanowska 1828 auf Einladung des kaiserlichen Hofes als Hofpianistin und Klavierlehrerin für die Großherzöge nach Petersburg. Nach dieser

Ankunft beschloss Szymanowska, mit ihren Kindern dauerhaft in Russland zu bleiben. Das Haus in der Italienischen Straße in Petersburg, in dem sie sich niederließ, wurde bald zu einem mondänen Musiksalon, der von vielen polnischen und russischen Künstlern, Dichtern, Künstlern und Aristokraten besucht wurde: Puschkin, Glinka, Wjasemski, Gribojedow, Schukowski und Michail und Matwej Wielgorski waren dort zu Gast. Mizkewitsch, der häufig in Szymanowskas Salon zu Gast war, nannte sie die „Königin der Klänge“. Mizkewitsch heiratete später die Tochter von Szymanowska. Wie es damals üblich war, führte Szymanowska ein Album, eine Art Tagebuch, in dem führende Persönlichkeiten des kulturellen Lebens begeisterte Kommentare über das Können der berühmten Pianistin hinterließen. In der Ausgabe Nr. 23 des „Moskauer Telegraf“ von 1837 zitiert Wjasemski in seinem Artikel „Über das Album von Madame Szymanowska“ mehrere Gedichte von Denis Dawydow, Nikolai Gneditsch und Iwan Dmitrijew, die in dieses Album eingetragen haben. Puschkin schrieb Zeilen in das Album der Pianistin, die dann in der zweiten Szene von „Der steinerne Gast“ erschienen:

Von den Freuden des Lebens  
Die Liebe allein ist der Musik unterlegen,  
Aber die Liebe ist auch eine Melodie.  
A. S. Puschkin. 1. März 1828. St.-Petersburg

Der berühmte Dichter Iwan Dmitrijew hat in seiner Widmung an Szymanowska in ihrem Album den Gedanken an die wichtige Rolle der Kunst bei der Völkerverständigung festgehalten:

Die Talente sind alle miteinander verbunden: ihre Quelle ist dieselbe  
Für sie herrscht überall Frieden, es gibt weder Krieg noch Grenzen;  
Von der Weichsel zur Newa, über den stolzen Appenin.  
Sie erwidern die Freundschaft der brüderlichen Anerkennung.

Die gemalten Porträts ließen das äußere Erscheinungsbild der Pianistin unverändert: Maria Szymanowska war eine gut aussehende Frau. Ihr Wunsch, nie zu heiraten, war wahrscheinlich nicht auf einen Mangel an würdigen Bewerbern zurückzuführen, sondern auf ihre Entschlossenheit, ihre professionelle Musikkarriere nicht aufzugeben, die ihr Mann zu verhindern versucht hatte.

Die Presse geizte nicht mit begeisterten Kritiken über Szymanowskas Spiel. Ein Rezensent aus Petersburg, der Szymanowskas Vortragsweise ernsthaft beurteilte, bemerkte: „Sie brachte ihr undankbares Instrument zum Singen. In dieser Hinsicht profitierte sie sehr von der Möglichkeit, die Methode der ersten Sängerinnen Europas zu studieren, insbesondere vom engen Kontakt mit Frau Pasta. Ihre Technik ordnet sich der Ausdruckskraft unter und ist nie Selbstzweck. Die markanten Übergänge von einem kraftvollen *fortissimo* zu *pianissimo*, von *pianissimo* zu *crescendo* von *crescendo* zu *decrescendo* lassen Kenner staunen. Ihr Vortrag nähert sich dem Gesang der menschlichen Stimme, besonders im Adagio. Und das ist vielleicht das charakteristischste Merkmal ihrer Leistung.“[1]

[1] Gosenpud A. A. Das Engelhardt-Haus. Aus der Geschichte des Konzertlebens in Petersburg der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. St. Petersburg. 1992. S. 8.

Maria Szymanowska hat als Komponistin einen bedeutenden Beitrag zur Klaviermusik geleistet. Sie komponierte Etüden, Präludien, Mazurken, Nocturnes und Polonaisen, Kammermusikwerke für Klavier und Violine, Cello, Flöte, Horn und Trompete, zahlreiche Romanzen auf Texte von W. Shakespeare, M. Cervantes, J.



Niemcewicz und A. Mizkewitsch sowie Gesangsarrangements von polnischen und litauischen Volksliedern. Breitkopf und Härtel, ein großer Leipziger Verlag, veröffentlichte im 19. Jahrhundert eine Sammlung ihrer Werke in sechs Ausgaben. Dies war ein ernsthafter Beweis für Szymanowskas internationale Anerkennung nicht nur als Konzertpianistin, sondern auch als Komponistin.

**Stanislaw Moniuszko** (1819-1872) war ein polnischer Komponist von Nationalopern und Kammerlyrik.



Stanislaw Moniuszko (1819-1872)

Stanislaw Moniuszko nahm in seinen Werken musikalische Wurzeln mehrerer slawischer Kulturen auf: weißrussische (er wurde in der Nähe von Minsk geboren und besuchte ein Gymnasium in Minsk), litauische (er wirkte 1840-1858 in Vilnius), polnische (er wirkte 1858-1872 in Warschau als Chefdirigent des „Teatr Wielki“, wo er eine Reihe seiner Opern mit den besten Solisten, Chören und Orchestern Polens aufführte). Mit seiner Oper „Halka“ legte Moniuszko den Grundstein für die polnische Oper und gilt weithin als herausragender polnischer Komponist. Sein Vermächtnis an Kreativität ist enorm. Neben zahlreichen Bühnenwerken (15 Opern), Kantaten und großen Instrumentalwerken komponierte der Komponist rund 400 Romanzen, Lieder, Duette und andere Vokalensembles, die von großer Poesie und Meisterschaft, aber auch von einzigartiger nationaler Identität, Melodiösität, lyrischem Reichtum und demokratischer Musiksprache geprägt sind. Moniuszko gilt zu Recht als Schöpfer der polnischen Vokallyrik.

Die russische Musikkultur der Mitte des 19. Jahrhunderts und der Kontakt mit russischen Komponisten und Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens spielten eine wichtige Rolle bei der Gestaltung von Moniuszkos künstlerischem Image. Moniuszko besuchte mehrmals Petersburg. Seine erste Reise nach Petersburg unternahm er 1842. Hier veröffentlichte er in der polnischsprachigen „Petersburger

Wochenzeitung“ den Prospekt für seine Gesangssammlungen „Hausliederbücher“ und erhielt von den Zensurbehörden die Erlaubnis, sie zu veröffentlichen. In Petersburg traf Moniuszko viele Male mit Glinka, Dargomyschski, Serow, C. A. Cui und anderen russischen Musikern zusammen. In der Glinka-Oper „Iwan Susanin“ (*Ein Leben für den Zaren*) sah Moniuszko ein Inspirationsmodell, in dem patriotische Ideen mit Mitteln vermittelt werden, die ihren Ursprung im Volk haben. Glinkas brillantes Werk zeigte dem polnischen Komponisten neue Prinzipien der Operndramaturgie und -ästhetik auf, indem es das Volk zum Protagonisten und Hauptdarsteller der Oper machte. Moniuszkos Oper „Halka“ wurde 1858 in Warschau uraufgeführt, in Petersburg wurde sie 1870 am Mariinski-Theater und später am Moskauer Bolschoi-Theater und am Kiewer Opernhaus gespielt und wurde so zu einem Schatz der russischen Musikkultur.

Mit Hilfe von russischen Musikern organisierte Moniuszko symphonische Urheberrechtskonzerte. Diese fanden bei Moniuszkos zweitem Besuch in Petersburg im Jahr 1849 statt. Auf dem Programm dieser Konzerte stand die symphonische Ouvertüre „Das Märchen“, die Moniuszko A. S. Dargomyschski widmete. Diese Widmung war ein Zeichen der Freundschaft und der tiefen Dankbarkeit Moniuszkos. Moniuszko bezeichnete Dargomyschski als „seinen eigenen älteren Bruder“. Dargomyschski seinerseits schätzte den polnischen Komponisten sehr, und er genoss seine wahre Sympathie für ihn als Musiker und als Mensch.

Dargomyschskis musikalische Abende, bei denen seine Schüler sangen, zogen zahlreiche Zuhörer in der Petersburger Gesellschaft an. Lieder, Balladen und Romanzen von Moniuszko wurden hier häufig aufgeführt und erhielten nicht nur von Dargomyschski, sondern auch von bedeutenden Kulturschaffenden der Zeit schmeichelhafte Kritiken. Moniuszko schrieb etwa 20 Lieder zu russischen Texten, darunter: „Lied der Häusler (*Tagelöhner*)“ nach einem Text von I. S. Nikitin, die Romanze „Ball auf dem Eis“ nach einem Text von Nikolai Kukolnik und „Abendläuten“ nach einem Text von Iwan Kozlow (eine Übersetzung eines Gedichts des berühmten Dichters Thomas Moore) usw.

A. N. Serow schrieb in einem Artikel: „Viele Nationen haben ursprüngliche Volksmelodien, und in diesen Melodien steckt immer eine lebensspendende Kraft der Komponisten. Man muss nur wissen, wie man das Gegebene nutzt. Wo ein gesangliches Element, wie bei den „slawischen“ Stämmen, von großer Bedeutung ist, besteht die Hoffnung auf eine reiche, originelle Entwicklung des „neuen“ Aspekts der Kunst“[1].

[1] Serow A. N. Ausgewählte Werke. Moskau, 1950. Bd. 1. S. 278.

Der polnische Komponist Stanisław Moniuszko hat in seinem Werk diese neuen Seiten der Kunst aufgezeigt.

## **Tschechien**

**Bedřich Smetana** (1824-1884) war ein bemerkenswerter tschechischer Komponist, Dirigent, Lehrer, Pianist, Kritiker, Musik- und Sozialaktivist. Smetanas Werk fiel mit der Anerkennung des tschechischen Volkes als Nation mit eigener Kultur zusammen, die sich aktiv gegen die politische und geistige Vorherrschaft

Österreichs wehrte. Smetanas vielseitiges Wirken konzentrierte sich auf ein einziges Ziel - die Schaffung professioneller tschechischer Musik.

Smetanas Vater, von Beruf Bierbrauer, liebte die Musik. Seit seinem 5. Lebensjahr spielte der spätere Komponist Geige, und mit 6 Jahren trat er öffentlich als Pianist auf. Während seiner Schulzeit spielte der Junge mit Leidenschaft in einem Orchester und begann zu komponieren. Smetana vervollständigt seine musiktheoretischen Studien am Prager Konservatorium bei J. Proksch und vervollkommnet sein Klavierspiel. In dieser Zeit (40er Jahre) lernte Smetana auch Robert Schumann, Hector Berlioz und Franz Liszt kennen, die in Prag auf Tournee waren. Liszt sollte später die Werke des tschechischen Komponisten loben und unterstützen. Beeinflusst von den Romantikern, Robert Schumann und Frédéric Chopin, komponierte Smetana schon früh viel Klaviermusik, besonders im Miniaturgenre: Polkas, Bagatellen und Impromptus.



Bedřich Smetana (1824-1884)

Die Ereignisse der Revolution von 1848, an der Smetana teilnahm, hallten in seinen heroischen Liedern und Märschen lebhaft wider. Zu dieser Zeit begann auch Smetanas Lehrtätigkeit an der von ihm eröffneten Schule. Doch die Niederlage der Revolution führte zu einer Zunahme der reaktionären Politik des österreichischen Kaiserreichs, die alles Tschechische erstickte. Die Verfolgung führender Persönlichkeiten machte es Smetana äußerst schwer, seine patriotische Arbeit zu leisten, und zwang ihn zur Emigration nach Schweden. Von 1856 - 1861 ließ er sich in Göteborg nieder. Wie Chopin, der das Bild seiner fernen Heimat in seinen Mazurken festhielt, schrieb Smetana „Erinnerungen an Tschechien in Form von Polkas“ für Klavier. Er wandte sich auch dem Genre der symphonischen Dichtung zu. Nach Liszt greift Smetana auf Themen aus europäischen Literaturklassikern zurück - W. Shakespeare („Richard III.“), F. Schiller („Wallensteins Lager“) und der

dänische Schriftsteller A. Oehlenschläger („Hakon Jarl“). In Göteborg tritt Smetana als Dirigent der Gesellschaft für klassische Musik und als Pianist auf und engagiert sich in der pädagogischen Arbeit.

In den 60er Jahren erlebte die Nationalbewegung in Tschechien einen neuen Aufschwung, und der Komponist kehrte ins Land zurück, um sich aktiv am öffentlichen Leben zu beteiligen. Smetana wurde der Begründer der tschechischen klassischen Oper. Er setzte sich sogar für ein Theater ein, in dem die Sänger in ihrer Muttersprache singen konnten. Smetana initiierte 1862 die Gründung eines provisorischen Theaters, an dem er mehrere Jahre lang als Dirigent tätig war (1866-1874) und seine eigenen Opern inszenierte.

Smetanas Opernwerke sind thematisch und genremäßig außerordentlich vielfältig. Die erste Oper - „Die Brandenburger in Böhmen“ (1863) - erzählt die Geschichte des Kampfes gegen die deutschen Invasoren im 13. Jahrhundert, wobei die Ereignisse der fernen Vergangenheit einen direkten Bezug zur Gegenwart haben. Im Anschluss an die historisch-heroische Oper schrieb Smetana die heitere Komödie „Die verkaufte Braut“ (1866), sein berühmtestes und bis heute sehr beliebtes Werk. Der unerschöpfliche Humor, die Lebensfreude und der tänzerische Charakter der Musik heben sie sogar von den komischen Opern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ab. Die nächste Oper ist „Dalibor“ (1868) - eine Heldentragödie, die auf der Grundlage einer alten Legende über einen Ritter geschrieben wurde, der aus Sympathie und zum Schutz des aufständischen Volkes in einem Turm gefangen gehalten wird, und seine Geliebte Milada, die bei dem Versuch, Dalibor zu retten, stirbt.

Smetana initiierte eine nationale Spendenaktion für den Bau eines Nationaltheaters, das 1881 mit der Premiere seiner neuen Oper „Libussa“ (1872) eröffnet wurde. Es ist ein Epos über den legendären Gründer von Prag, Libussa, und über das tschechische Volk. Der Komponist bezeichnete es als ein „feierliches Gemälde“. Noch heute ist es in Tschechien Tradition, diese Oper an Nationalfeiertagen und besonders wichtigen Ereignissen aufzuführen. Nach „Libussa“ komponierte Smetana hauptsächlich komische Opern - „Zwei Witwen“, „Der Kuss“ und „Das Geheimnis“. Als Operndirigent fördert er nicht nur die tschechische, sondern auch die ausländische Musik - insbesondere die der neuen slawischen Schulen (M. Glinka, S. Moniuszko). M. Balakirew wurde aus Russland eingeladen, Glinkas Opern in Prag aufzuführen.

Smetana wurde nicht nur zum Schöpfer der nationalen klassischen Oper, sondern auch der symphonischen Musik. Er fühlte sich mehr von der sinfonischen Dichtung als von der Sinfonie angezogen. Smetanas größte Leistung im Bereich der Orchestermusik ist der in den 70er Jahren entstandene Zyklus der symphonischen Dichtung „Mein Vaterland“ - ein Epos über das tschechische Land, sein Volk und seine Geschichte. Dieser Zyklus vereint mehrere Werke: das Gedicht „Vyšehrad“ (Vyšehrad - der alte Teil Prags, „die Hauptstadt der Fürsten und Könige Tschechiens“) ist eine Erzählung über die heroische Vergangenheit und die einstige Größe der Heimat. Die romantisch-bunte Musik in dem Gedicht „Vltava. Aus tschechischen Feldern und Wäldern“ zeigt die Natur, die Weite der Heimat und die Klänge von Gesang und Tanz. „Šárka“ erweckt alte Märchen und Legenden zum Leben. „Tabor“ und „Blaník“ erzählen von hussitischen Helden und besingen den „Ruhm des tschechischen Landes“. Das Thema Heimat findet sich auch in der Kammermusik für Klavier: „Tschechische Tänze“ - eine Sammlung von Bildern aus dem Volksleben, die die ganze Vielfalt der tschechischen Tanzarten (Polka, Skočná, Furiant, Sousedská, usw.) umfasst.

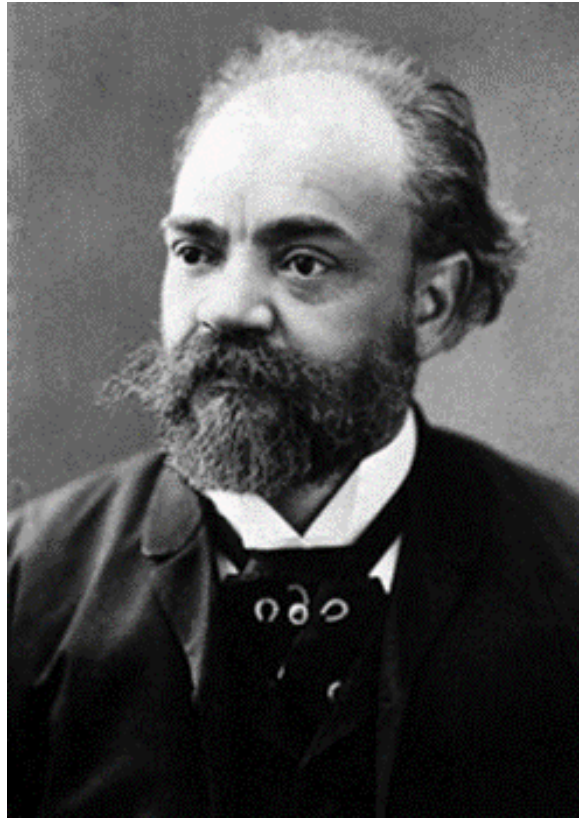
Smetanas kompositorisches Schaffen war stets mit seinen umfangreichen und vielseitigen gesellschaftlichen Aktivitäten verbunden, insbesondere während seiner Zeit in Prag (60er - erste Hälfte der 70er Jahre). So trug seine Leitung des Chorvereins „Hlahol Prazsky“ (*Hlahol = Festlied*) zur Entstehung zahlreicher Chorwerke bei (darunter ein dramatisches Gedicht über Jan Hus mit dem Titel „Die drei Reiter“). Smetana wurde Mitglied der Vereinigung der führenden Persönlichkeiten der tschechischen Kultur „Umělecká beseda“ (*Künstlerischer Verein*) und leitete deren Musikabteilung. Der Komponist war einer der Gründer der Philharmonischen Gesellschaft, die zur musikalischen Bildung des Volkes beitrug, die Klassiker und Neuerungen der tschechischen Musik vorstellte und eine tschechische Gesangsschule gründete, in der er selbst mit Sängern studierte. Schließlich arbeitete Smetana als Musikkritiker und trat weiterhin als virtuoser Pianist auf. Erst eine schwere Nervenkrankheit und der Verlust des Gehörs (1874) zwangen den Komponisten, die Oper aufzugeben und schränkten seine gesellschaftlichen Aktivitäten ein. Smetana verließ Prag und ging in das Dorf Jabkenice. Dennoch komponierte er weiter fleißig (er vollendete den Zyklus „Mein Vaterland“ und schrieb seine letzten Opern). Wie schon in der Vergangenheit (schon zur Zeit der schwedischen Emigration hatte die Trauer über den Tod seiner Frau und seiner Tochter in einem Klaviertrio ihren Höhepunkt gefunden) verkörpert Smetana seine persönlichen Emotionen in kammermusikalischen Gattungen. Er komponiert das Quartett „Aus meinem Leben“ (1876) - eine Geschichte seines eigenen Schicksals, das untrennbar mit dem Schicksal der tschechischen Kunst verbunden ist. Neben den bereits erwähnten Werken des Jahrzehnts schreibt Smetana die Oper „Die Teufelswand“ und die symphonische Suite „Prager Karneval“. Er beginnt die Arbeit an der Oper „Viola“ (nach Shakespeares „Zwölfte Nacht“), die er wegen einer zunehmenden Krankheit nicht beenden kann.

Smetanas Werk ist ein Schatz und der Stolz der Musikkultur der tschechischen Nation[1].

[1] Internetseite // Зенкин И. Bedřich Smetana // [www.belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)

**Antonín Dvořák** (1841-1904), ein jüngerer Zeitgenosse von Bedřich Smetana, wird zu Recht zu den Klassikern der tschechischen Musik gezählt. Antonín Dvořák wurde in die Familie eines Metzgers und Gastwirts in dem Dorf Nelahozeves (*Mühlhausen*) an der Moldau in der Nähe von Prag geboren. Der Vater des zukünftigen Komponisten war ein großer Musikliebhaber. Antonín begann, selbständig Musik zu studieren, spielte Geige in der von Kantor J. Špíc geleiteten Gemeindeorchester und begeisterte sich schon als kleiner Junge für Volkslieder und -tänze, die seine künstlerische Begabung entscheidend prägten.





Antonín Dvořák. (1841-1904)

Antonín, der älteste Sohn von acht Kindern, musste seinem Vater helfen und erwarb 1856 ein Zertifikat, um den Beruf des Metzgers zu erlernen, während Dvořák sein Musikstudium nicht aufgab. Dvořák war fast 16 Jahre alt, als sein Vater ihn auf Drängen seines Sohnes auf seinem Wagen nach Prag mitnahm und ihm half, einen Platz an der Orgelschule zu bekommen, an der professionelle Organisten und Komponisten ausgebildet wurden. An der Schule studierte Dvořák Orgel, Harmonielehre, Kontrapunkt und Gesang. Zur gleichen Zeit nahm Dvořák als Bratschist an Konzerten der St. Cäcilia Gesellschaft für Gesang und Musik teil, die über einen großen Chor und ein Orchester verfügte. Dvořák, der im Orchester dieser Gesellschaft klassische symphonische und kantaten-oratorische Werke aufführte, fand vor allem Gefallen an den Werken Mozarts, den er bis ans Ende seiner Tage „die Sonne am Himmel“ nannte. Dvořák beschäftigte sich eingehend mit der Musik der deutschen Romantiker, insbesondere mit R. Wagner. Nach seinem Abschluss an der Orgelschule trat Dvořák 1859 in das Konzertorchester des Dirigenten und Organisten K. Kommsák ein, und Ende 1862 wurde er Mitglied des Orchesters des in Prag eröffneten Provisorischen Theaters, wo alle Opern von Smetana und „Iwan Susanin“, „Ruslan und Ljudmila“ von M. I. Glinka und „Halka“ von S. Moniuszko aufgeführt wurden[1].

[1] Belza I. F. Dvořák Antonín // Musikalische Enzyklopädie / Herausgegeben von J. W. Keldysch 1974. Bd. 2. S. 165-166.

Die Jahre am Theater waren eine gute Schule für den jungen Musiker, der sich für das Komponieren begeisterte. Er komponierte damals viel, ohne Hoffnung auf eine Aufführung, und vermied es sogar, über seine Versuche zu sprechen. Er schrieb Streichquartette, zwei Sinfonien und den Vokalzyklus „Zypressen“ (auf Verse von G.

Pfleger-Moravsky), der das romantische Gefühl seiner ersten Liebe einfängt. Aus Leidenschaft für Wagner entstand die Oper „Alfred“ (nach einer Handlung aus dem frühen Mittelalter).

Die erste Erwähnung von Dvořák als Komponist erschien in der Presse, als er 30 Jahre alt war und noch kein einziges seiner Werke gehört hatte. Die Entdeckung von Dvořák als Komponist ist dem bekannten tschechischen Redakteur der Prager Musikzeitung L. Prochazka zu verdanken, der alles Neue und Bedeutende in der tschechischen Kunst förderte. Er kannte die Partitur von Dvořáks komischer Oper „Der König und der Köhler“ (basierend auf einem Volksmärchen über einen König, der sich bei der Jagd im Wald verirrt und von einem gütigen Köhler gerettet wird, Libretto B. Guldener, 1871), wurde Prochazka viele Jahre lang ihr aktiver Propagandist. Mit seinem Rat half er auch Dvořák, in das Element der heimischen Kultur einzutauchen und sich von der hypnotischen Kraft der Wagnerschen Musik zu lösen. Dvořáks untrüglich slawische Melodien erlangten allmählich eine besondere Schönheit und Kraft. Die Musik wurde durchdrungen von Heldentum und Patriotismus.

Die von Smetana dirigierte Ouvertüre zu „Der König und der Köhler“ und vor allem die Wiedergabe der Chorhymne (zu W. Galeks Artikel „Die Erben des Weißen Berges“), verstärkt durch Prochazkas Auftritte in den Medien, brachten Dvořák sofort große Anerkennung. Er erhielt ein fünfjähriges staatliches Kunststipendium (dem Johannes Brahms vorstand, der der Meinung war, dass „das Beste, was ein Musiker haben sollte, Dvořák hat“). Dvořák zog sich von der Oper zurück und begann zu komponieren. Es folgten die komischen Opern „Die Dickschädel“ (nach einem Thema aus der böhmischen Landschaft, das stark an Smetanas „Die verkaufte Braut“, 1874, erinnert), „Der Bauer ein Schelm“ (1877) und die tragische Oper „Wanda“ (über eine legendäre polnische Prinzessin, die das Land als tschechische Libussa regierte, 1875), die weniger erfolgreiche Oper „Dimitrij“ (über einen Hochstapler, 1882) und eine von Dvořáks schönsten Opern, „Der Jakobiner“ (1888). Dazwischen wurden Kammermusikwerke komponiert.

Die Gattung der kammermusikalischen Instrumentalmusik war Dvořáks große Liebe und er blieb ihr bis an sein Lebensende treu. Er schrieb 14 Streichquartette, zwei Klavierquartette, zwei Streichquintette, ein Streichsextett, Streichtrios, ein Klaviertrio und zahlreiche Stücke für Violine, Cello und Klavier zu zwei und vier Händen. Dvořáks Vokalwerke sind zahlreich: es handelt sich um Chöre, in denen der Komponist versuchte, poetische Bilder in originellen, aber volksnahen Melodien darzustellen; die berühmten „Mährischen Duette“ (*Klänge aus Mähren*) zu Texten mährischer Volkslieder; Zyklen von „Zypressen“, „Abendliedern“, „Zigeunermelodien“, „Liebesliedern“ usw.

Der Tod von Dvořáks junger Tochter ist mit dem Erscheinen seines ersten religiösen Werks - „Stabat mater“ (1877) - verbunden, das vom Leiden seiner Mutter erzählt. Die majestätische und schwermütige Musik des „Stabat Mater“ brachte Dvořák seinen ersten großen Erfolg in England und anderen Ländern, wohin er viele Male reiste, um seine Werke zu dirigieren. Im Jahr 1890 wurde er zum Mitglied der Tschechischen Akademie der Wissenschaften gewählt und erhielt die Ehrendoktorwürde der Karls-Universität in Prag. Im Jahr 1891 erhielt er die Ehrendoktorwürde der Universität Cambridge. Zwei Jahre später wurde ihm diese Ehre von Tschaikowsky zuteil, mit dem ihn eine große Freundschaft verband, was durch ihre Korrespondenz und die Tatsache belegt wird, dass Dvořák 1890 auf



Einladung Tschaikowskys mit Konzerten nach Russland kam. Dvořáks symphonische Werke bilden einen goldenen Fundus der tschechischen Musik. Er schrieb neun Symphonien, von denen die Neunte („Aus der Neuen Welt“, 1893), die in den USA entstand, wo er Direktor und Professor des New Yorker Konservatoriums war, und symphonische Dichtungen zu den bekanntesten zählen: „Der Wassermann“, „Die Mittagshexe“, „Das goldene Spinnrad“, „Die Waldtaube“ und „Heldenlied“, Ouvertüren, Suiten, drei slawische Rhapsodien und natürlich die berühmten „Slawischen Tänze“, die in verschiedenen Bearbeitungen weithin bekannt sind.

In den drei Jahren (1892-1895), die er in den USA verbrachte, komponierte er neben der Neunten Symphonie, in der Dvořák unter Beibehaltung der nationalen Identität seiner gesamten Musik schwarze und indianische melodische und rhythmische Wendungen verwendete, auch Instrumentalkammerensembles, die Kantate „The American Flag“ und das Konzert für Cello und Orchester. Zusammen mit der Neunten Symphonie zählt das Cellokonzert zu Dvořáks größten symphonischen Leistungen. Nach seiner Rückkehr nach Prag im Jahr 1895 setzte Dvořák seine Lehrtätigkeit am Konservatorium fort, die er im Jahr seines fünfzigsten Geburtstags begonnen hatte. Im Jahr 1901 wurde er zum Direktor des Prager Konservatoriums ernannt, zu dem auch die Orgelschule gehörte.

Dvořák verbrachte den Rest seines Lebens mit intensivem Komponieren. In seinen letzten Jahren entstanden die farbenfrohe, humorvoll-komische Fantasy-Oper „Der Teufel und Kate“ (nach einem tschechischen Volksmärchen über einen missratenen Teufel und einen witzigen Bauernjungen) und die lyrische Erzählung „Rusalka“ - eine anrührende Geschichte über eine alles verzehrende Liebe - der Stolz der böhmischen Opernkunst. Dvořáks zehnte und letzte Oper, „Armida“, ist eine ritterliche Fantasie, die auf einer Episode aus T. Tassos Gedicht „Das befreite Jerusalem“ basiert.). In seinem letzten Instrumentalwerk - der symphonischen Dichtung „Heldenlied“, die unter der Leitung von Gustav Mahler uraufgeführt wurde, in epischen Tönen geschrieben ist und zu Recht als Antonín Dvořáks großartigstes Orchesterwerk gilt, - der Komponist zeichnete das Bild seines mühsamen Lebensweges mit seinen Höhen und Tiefen, den Freuden des Sieges und der Bitterkeit der Niederlage, dem verbissenen Kampf und dem schließlichen Triumph eines Mannes, der den nationalen Idealen der Kunst trotz aller Widrigkeiten treu blieb.

Dvořáks gewaltiges Talent und seine harte Arbeit begründeten die nationale Tradition der tschechischen Musik und bereicherten die Weltmusikultur mit vielen großartigen Werken. Seine Orchester- und Instrumentalwerke sind von besonderem Wert. Sie verbinden eine lebendige nationale Originalität, die auf der Umsetzung von Merkmalen tschechischer und slowakischer Volkslieder beruht, mit emotionalem Reichtum, Fröhlichkeit, Klarheit des musikalischen Gedankens und Ordnungsliebe der Form[1].

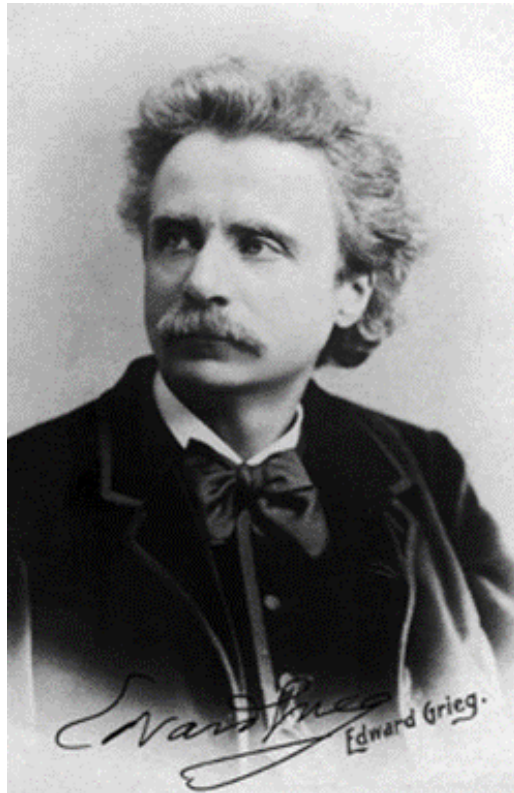
[1] Internetseite // Тулинская 3. Antonín Dvořák // [www.belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)

## Norwegen

...Ich habe in der reichen Schatzkammer der Volkslieder meines Heimatlandes gegraben, und aus dieser bisher unerschlossenen Quelle habe ich versucht, durch das Studium der norwegischen Volksseele eine nationale Kunst zu schaffen...

*E. Grieg*

„Griegs Heimat ist ein Land, das reich an Volkskunst und rustikaler Handwerkskunst ist: Norwegen. Und Griegs Musik wird von volkstümlichen Gedanken genährt - von Liedern und Tänzen, volkstümlichen epischen Erzählungen, volkstümlichen poetischen Vorstellungen und realistischen Bildern, die aus der Struktur und der Art des Lebens, den menschlichen Beziehungen, den Sitten und vor allem der Arbeit geboren werden.



Edvard Grieg (1843-1907)

Und einer der Wege, wie man den norwegischen Geist kennen lernen kann, ist das Hören der herzlichen, aufrichtigen und zu Herzen gehenden Melodien von Griegs Musik. Ihre Anziehungskraft beruht auf dem Wunsch, sie kennenzulernen, sich an sie zu gewöhnen, ihre Bedeutung zu verstehen und so der norwegischen Volkskunst und dem Arbeitsleben der Arbeiterklasse näher zu kommen. Griegs Melodien - die eigentliche Essenz seiner Musik und der Ursprung ihrer Einzigartigkeit - spiegeln mal leidvoll und traurig, mal erholend und fröhlich Eindrücke vom Leben in Norwegen wider, einer ungewöhnlich schönen und launischen Natur, die die Menschen nicht so leicht überwinden und sich ihren Bedürfnissen hingeben

konnten. Aber in diesem Kampf wuchs ein aktives, starkes und kluges Volk heran, das die Frische der Bergwiesen und den herben Hauch des Seewindes einatmete und die konzentrierte Stumpfheit der wilden Felsen, die wie Riesen gefroren oder schlafend dalagen, mit dem Getöse und dem Lärm der unternehmungslustigen menschlichen Tätigkeit belebte. Ich wuchs auf und erlebte Jahr für Jahr die Härte der nördlichen Herbst- und Winternächte, den tobenden Sturm, die Kälte und das kalte Licht der Nordlichter“[1].

[1] Assafjew B. W. Grieg. Leningrad, 1984. S. 4.

**Edvard Grieg** (1843-1907) war der erste norwegische Komponist, der grenzüberschreitend arbeitete und Teil der europäischen Kultur wurde. Das Klavierkonzert, die Musik zu Ibsens Drama „Peer Gynt“, die Lyrischen Stücke und Romanzen sind die Höhepunkte der Musik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die schöpferische Reife des Komponisten fiel in eine Zeit, in der das geistige Leben in Norwegen blühte und das Interesse an der historischen Vergangenheit, der Volkskunst und dem kulturellen Erbe des Landes wuchs. In dieser Zeit gab es eine Reihe von talentierten, national originellen Künstlern - Adolf Tiedemann in der Malerei, Heinrich Ibsen und Bjørnstjerne Bjørnson, O. Vigne in der Literatur und Gustav Vigeland in der Bildhauerei.

Grieg wurde in Bergen geboren, wo sein Vater britischer Konsul war. Seine Mutter, eine begabte Pianistin, leitete seine musikalischen Studien und weckte in ihm die Liebe zu Mozart. Auf Anraten des berühmten norwegischen Geigers Ole Bull nahm Grieg 1858 ein Studium am Leipziger Konservatorium auf. Obwohl das Lehrsystem den jungen Mann, der sich zur romantischen Musik von R. Schumann, F. Chopin und R. Wagner hingezogen fühlte, nicht ganz zufriedenstellte, waren die Studienjahre nicht umsonst: Er lernte die europäische Kultur kennen, erweiterte seinen musikalischen Horizont und beherrschte eine professionelle Technik. Am Konservatorium fand Grieg einfühlsame Mentoren, die sein Talent respektierten: K. Reinecke in Komposition, E. Wenzel und J. Moscheles in Klavier und M. Hauptmann in Theorie. Ab 1863 lebte Grieg in Kopenhagen und vervollkommnete seine kompositorischen Fähigkeiten bei dem berühmten dänischen Komponisten Niels Gade (1817-1890). Zusammen mit seinem Freund, dem Komponisten Rikard Nordraak (1842-1866), gründete Grieg in Kopenhagen die „Euterpe“-Musikgesellschaft, die sich der Verbreitung und Förderung der Werke junger skandinavischer Komponisten widmete. Auf einer Reise durch Norwegen mit dem Geiger Ole Bull lernte Grieg, die Folklore seines Landes besser zu verstehen und zu erleben. Die romantisch-rebellische Klaviersonate in e-moll, die erste Violinsonate und die „Humoresken“ für Klavier sind vielversprechende Ergebnisse der Frühphase des Komponisten.

Die Übersiedlung nach Christiania (heute Oslo) im Jahr 1866 eröffnete einen neuen und außerordentlich fruchtbaren Abschnitt in Griegs Leben. Die Stärkung der nationalen Musiktraditionen, die Zusammenführung norwegischer Musiker und die Bildung der Öffentlichkeit waren die Hauptbereiche von Griegs Arbeit in der Hauptstadt. Auf seine Initiative hin wurde die Musikakademie in Christiania eröffnet (1867). 1871 gründete Grieg den Musikverein in Christiania, bei dessen Konzerten er Werke von Mozart, Schumann, Liszt und Wagner sowie Werke zeitgenössischer skandinavischer Komponisten wie Johan Swensen, Rikard Nordraak und Niels Gade dirigierte. Grieg trat auch als Pianist auf, sowohl mit eigenen Klavierwerken als auch

in einem Ensemble mit seiner Frau, der begabten Kammersängerin Nina Hagerup. Grieg komponierte im Laufe seines Lebens über 600 Romanzen, und Nina Hagerup war ihre erste Interpretin. Werke aus dieser Zeit - das Klavierkonzert (1868), das erste Buch der „Lyrischen Stücke“ (1867) und die Zweite Violinsonate (1867) - zeugen vom Eintritt des Komponisten ins Erwachsenenalter. Griegs immense schöpferische und pädagogische Tätigkeit in der Hauptstadt stieß jedoch auf eine frömmelnde und stagnierende Einstellung zur Kunst. Er lebte in einer Atmosphäre von Neid und Missverständnissen und brauchte die Unterstützung von Gleichgesinnten. Ein besonders denkwürdiges Ereignis in seinem Leben war daher die Begegnung mit Liszt in Rom im Jahr 1870. Die Ermahnung des großen Musikers und seine begeisterte Beurteilung des Klavierkonzerts gaben Grieg den Glauben an sich selbst zurück: „Weiter so, sage ich Ihnen. Sie haben die Voraussetzungen dafür, und lassen Sie sich nicht einschüchtern!“ - diese Worte klangen für Grieg wie ein Segen. Das Staatsstipendium auf Lebenszeit, das Grieg ab 1874 erhielt, ermöglichte es ihm, seine Konzert- und Lehrtätigkeit in der Hauptstadt einzuschränken und häufiger nach Europa zu reisen. Grieg verließ Christiania im Jahr 1877. Er lehnte das Angebot von Freunden ab, sich in Kopenhagen und Leipzig niederzulassen, und entschied sich für ein einsames und künstlerisch orientiertes Leben in Hardanger, einer der Binnenregionen Norwegens. Ab 1880 ließ sich Grieg in und um Bergen in der Villa Trolldhaugen („Trollhügel“) nieder.



Edward Grieg mit seiner Frau Nina Hagerup



Edvard-Grieg-Haus-Museum in Trolldhaugen, Norwegen

Die Rückkehr in seine Heimat wirkte sich positiv auf den künstlerischen Zustand des Komponisten aus. In der Stille von „Trolldhaugen“ komponierte er zwei Orchestersuiten, „Peer Gynt“, das Streichquartett in g-Moll, die Suite „Aus Holbergs Zeit“, neue Hefte mit „Lyrischen Stücken“, Romanzen und Vokalzyklen. Grieg setzte seine pädagogische Arbeit bis in die letzten Jahre seines Lebens fort, leitete Konzerte für die Musikgesellschaft Bergen „Harmonie“ und organisierte 1898 das erste norwegische Musikfestival. Sein konzentriertes Kompositionsstudium wechselte sich mit Tournéen (Deutschland, Österreich, Großbritannien und Frankreich) ab; sie förderten die Verbreitung der norwegischen Musik in Europa und brachten ihm neue Kontakte und Bekanntschaften mit bedeutenden zeitgenössischen Komponisten wie J. Brahms, C. Saint-Saëns, M. Reger und F. Busoni u.a.

Grieg traf Tschaikowsky 1888 in Leipzig. Ihre langjährige Freundschaft beruhte, so Tschaikowsky, „auf der unzweifelhaften inneren Verwandtschaft der beiden musikalischen Naturen“. Zusammen mit Tschaikowsky erhielt Grieg die Ehrendoktorwürde der Universität Cambridge (1893). Tschaikowsky widmete Grieg seine „Hamlet“-Ouvertüre. Der Komponist beendete sein Schaffen mit Vier Psalmen auf frühe norwegische Melodien für Bariton und gemischten Chor *a' cappella* (1906).

Das Bild der Heimat in der Einheit von Natur, spirituellen Traditionen, Folklore, Vergangenheit und Gegenwart stand im Zentrum von Griegs Schaffen und leitete seine gesamte Suche. „Ich umfasse oft ganz Norwegen, und das ist für mich etwas sehr Erhabenes. Kein großer Geist kann mit der gleichen Kraft geliebt werden wie die Natur!“ Die tiefgründigste und künstlerisch vollkommenste Zusammenfassung des epischen Heimatbildes waren die beiden Orchestersuiten „Peer Gynt“, in denen Grieg seine eigene Interpretation der Ibsenschen Handlung gab. Abgesehen von der Charakterisierung Peers - Abenteurer, Individualist und Rebell - komponierte Grieg

ein lyrisches und episches Gedicht über Norwegen, das die Schönheit der Natur preist („Morgenstimmung“) und fantastische Märchenbilder heraufbeschwört („In der Halle des Bergkönigs“). Die lyrischen Bilder von Peers Mutter - der „alten Ase“ - und seiner Braut Solveig haben die Bedeutung von ewigen Symbolen der Heimat erlangt: „Ases Tod“, „Solveigs Lied“ und „Solveigs Wiegenlied“. Die Suiten demonstrieren einen einzigartigen Stil von Griegs Sprache, die Intonationen der norwegischen Folklore zusammenfasst, eine Meisterschaft der konzentrierten und umfassenden musikalischen Charakterisierung, bei der ein vielschichtiges episches Bild entsteht, indem kurze orchestrale Miniaturbilder nebeneinander gestellt werden. Schumanns Tradition der Programmminiaturen wurde in seinen Lyrischen Stücken für Klavier weiterentwickelt. Skizzen nordischer Landschaften: „Frühling“, „Nocturne“, „In der Heimat“, „Glockengeläut“; Genre- und Charakterstücke „Wiegenlied“, „Walzer“, „Schmetterling“, „Bächlein“; norwegische Bauerntänze: „Halling“, „Springtanz“, „Gangar“; phantastische Figuren aus Volksmärchen: „Der Zug der Zwerge“, „Kobold“ und lyrische Stücke im eigentlichen Sinne: „Arietta“, „Melodie“, „Elegie“ - eine riesige Bilderwelt ist in diesen lyrischen „Tagebüchern“ des Komponisten eingefangen.

Die Klavierminiatur, die Romanze und das Lied bilden den Kern des Werks des Komponisten. Die wahren Perlen der Grieg'schen Lyrik, die von leichter Kontemplation und philosophischer Reflexion bis zu enthusiastischem Schwung und Hymne reicht, sind die Romanzen „Der Schwan“ (v. Ibsen), „Traum“ (v. F. Bogenstedt) und „Ich liebe dich“ (v. H. Andersen). Wie viele romantische Komponisten fasste Grieg Vokalminiaturen in Zyklen zusammen - „Entlang der Felsen und Fjorde“, „Norwegen“, „Das Bergmädchen“, usw. Die meisten Romanzen verwenden Texte von skandinavischen Dichtern. Die Verbindung zur Nationalliteratur und zum skandinavischen Heldenepos zeigt sich auch in den Vokal- und Instrumentalwerken für Solisten, Chor und Orchester auf Texte von Björnsson: „Am Tor des Klosters“, „Rückkehr ins Vaterland“ und „Olaf Tryggvason“.

Die Instrumentalwerke in großen zyklischen Formen markieren wichtige Meilensteine in der Entwicklung des Komponisten. Das Klavierkonzert, das die Blütezeit seines Schaffens einleitete, war eines der wichtigsten Ereignisse in der Geschichte der Gattung, von den Konzerten L. van Beethovens über P. Tschaikowsky bis hin zu S. Rachmaninow. Die symphonische Breite der Entwicklung und die orchestrale Skala des Klangs kennzeichnen auch das Streichquartett in g-moll.

In drei Sonaten für Violine und Klavier - der leichten und idyllischen Ersten Sonate, der dynamischen Zweiten Sonate mit deutlichem nationalem Kolorit und der Dritten Sonate, die zusammen mit der Klavierballade in Form von Variationen über norwegische Volksweisen, der Cello- und der Klaviersonate zu den dramatischen Werken des Komponisten gehört - offenbart sich ein tiefes Gespür für das Wesen der Violine, die in der norwegischen Volksmusik und in der professionellen Musik sehr beliebt ist. In all diesen Zyklen interagieren die Prinzipien des Sonatendramas mit den Prinzipien der Suite, einem Zyklus von Miniaturen (basierend auf freiem Wechsel, einer „Kette“ von kontrastierenden Episoden, die plötzliche Veränderungen von Eindrücken und Zuständen aufzeichnen und einen „Fluss von Überraschungen“ bilden, wie B. Assafjew sagte).

Griegs Werk fand schnell seinen Weg zu den Zuhörern in verschiedenen Ländern, und bereits in den 70er Jahren wurde es zu einem beliebten und tief im russischen



Musikleben verwurzelten Werk. „Grieg gelang es, die russischen Herzen sofort und für immer zu gewinnen, - schrieb Tschaikowsky. - Seine Musik, die von bezaubernder Melancholie durchdrungen ist und die Schönheit der norwegischen Natur widerspiegelt, mal majestätisch, weit und grandios, mal düster, bescheiden und armselig, aber für die Seele eines Nordländers immer unsagbar reizvoll, hat etwas, das uns sehr am Herzen liegt, etwas, das sofort eine warme, mitfühlende Antwort in unseren Herzen findet“[1].

[1] Tschaikowsky P. I. Musikkritische Artikel. 1953. S. 345.

Der Klassiker der russischen Literatur Konstantin Georgijewitsch Paustowski (1892-1968) hat in einem seiner lyrischen Werke, in der Erzählung „Ein Korb Fichtenzapfen“, mit wenigen Strichen das Porträt und den Charakter Griegs, eines unendlich gütigen und sympathischen Mannes, und seine Begegnung mit der Tochter des Försters - dem achtjährigen Mädchen Dagny - wegen eines Geschenks, das er ihr zehn Jahre später zu geben versprach, lebendig werden lassen. Aber in dieser einfachen Erzählung ist es dem Autor gelungen, die wunderbare Welt der Musik von Edvard Grieg, ihre tiefe Wärme und Emotionalität, ihre tiefe Beziehung zur norwegischen Nationalkultur und Natur auf subtilste Weise wiederzugeben. Hier ein kleiner Auszug aus der Geschichte: „...Zuerst hörte sie (Dagny) nichts. In ihr tobte ein Sturm. Dann hörte sie endlich ein Hirtenhorn, das am frühen Morgen erklang, und ein Streichorchester, das mit Hunderten von Stimmen darauf antwortete und leicht erschauerte. Die Melodie stieg, stieg, tobte wie der Wind, trug über die Baumkronen, riss die Blätter herunter, wiegte das Gras, traf ihr Gesicht mit kühlen Spritzern. Dagny spürte den Luftzug, der von der Musik ausging, und zwang sich, sich zu beruhigen. Ja, das war ihr Wald, ihre Heimat! Ihre Berge, der Gesang der Hörner, das Rauschen ihres Meeres! Die gläsernen Schiffe schäumten auf dem Meer. Der Wind trompetete ihre Ausrüstung. Der Klang ging unmerklich in das Läuten der Waldglocken über, in das Pfeifen der Vögel, die durch die Luft flogen, in das Geschrei der Kinder, in das Lied eines Mädchens - eine Handvoll Sand, die ihr Geliebter im Morgengrauen ins Fenster warf. Dagny hatte dieses Lied in den Bergen gehört. Er war es also! Der grauhaarige Mann, der ihr geholfen hatte, den Korb mit den Fichtenzapfen nach Hause zu tragen. Es war Edvard Grieg, der Zauberer und große Musiker! Und sie warf ihm vor, dass er nicht weiß, wie man arbeitet. Das ist also das Geschenk, das er ihr in zehn Jahren zu machen versprach! Dagny weinte, ganz unverhohlen, Tränen der Dankbarkeit. Zu diesem Zeitpunkt hatte die Musik den gesamten Raum zwischen der Erde und den über der Stadt hängenden Wolken erfüllt. Die melodischen Wellen kräuselten sich leicht in den Wolken. Durch sie hindurch leuchteten die Sterne. Die Musik hat bereits gesungen. Sie hat gerufen. Sie riefen einen in das Land, in dem kein Kummer die Liebe kühlen konnte, in dem niemand dem anderen das Glück vorenthielt, in dem die Sonne wie eine Krone im Haar einer guten Märchenzauberin schien. Im Schwall der Geräusche tauchte plötzlich eine vertraute Stimme auf. „Du bist das Glück, - sagte es. - Du bist der Glanz der Morgenröte!“ Die Musik wurde leiser. Erst langsam, dann immer stärker werdend, begann der Beifall“[1].

[1] Paustowski K. G. Korb mit Fichtenzapfen // Gesammelte Werke: in 9 Bänden. Moskau, 1969. Bd. 7. S. 473.



## Spanien

Albéniz' sublime und außergewöhnliche musikalische Intuition könnte man mit einem Becher voll reinem Wein vergleichen, der von der Mittelmeersonne erwärmt wird.

*F. Pedrell*

Der Name **Isaac Albéniz** (1860-1909) ist untrennbar mit der neuen Richtung der spanischen *Renasimiento*-Musik verbunden, die an der Wende vom 19. - 20. Jahrhundert aufkam. Die *Renasimiento* umfasste das gesamte künstlerische Leben Spaniens. Daran beteiligt waren Schriftsteller, Dichter, Künstler und Philosophen wie Ramón del Valle-Inclán, Juan Jiménez, Antonio Machado, Ramón Pidal und Miguel de Unamuno. Die führenden Persönlichkeiten versuchten, die spanische Kultur aus der Stagnation herauszuführen, ihre Originalität wiederzubeleben und die nationale Musik auf das Niveau der führenden europäischen Kompositionsschulen zu heben. Der Inspirator dieser Bewegung war der spanische Komponist und Musikwissenschaftler, Volkskundler und musikalische und soziale Aktivist Felipe Pedrell (1841-1922), der in seinem Manifest „Für unsere Musik“ theoretisch begründete, wie eine klassische spanische Musik geschaffen werden könnte. Isaac Albéniz und Enrique Granados lieferten die ersten klassischen Beispiele der neuen spanischen Musik, und das Werk von Manuel de Falla war der Höhepunkt dieser Bewegung.



Isaac Albéniz (1860-1909)

Albéniz' Kindheit und Jugend sind wie ein faszinierender Abenteuerroman. Albéniz wurde 10 Kilometer von der französischen Grenze entfernt geboren. Seine

außergewöhnlichen musikalischen Fähigkeiten ermöglichten es ihm, im Alter von vier Jahren zusammen mit seiner älteren Schwester Clementina in einem öffentlichen Konzert in Barcelona aufzutreten. Von seiner Schwester lernte er seine ersten musikalischen Kenntnisse. Im Alter von 6 Jahren reist Albéniz mit seiner Mutter nach Paris, wo er Klavierunterricht bei Professor Antoine Marmontel nimmt. 1868 wurde die erste Komposition des jungen Musikers, „Militärmarsch“ für Klavier, in Madrid veröffentlicht. 1869 zieht die Familie nach Madrid und der Junge tritt in das Konservatorium in die Klasse von M. Mendizábal ein. Albéniz läuft im Alter von 10 Jahren auf der Suche nach Abenteuern von zu Hause weg. In Cádiz wird er verhaftet und zu seinen Eltern zurückgeschickt, aber Albéniz gelingt es, einen Dampfer nach Südamerika zu besteigen. In Buenos Aires führte er ein entbehrungsreiches Leben, bis ein Landsmann für ihn Konzerte in Argentinien, Uruguay und Brasilien organisierte. Nach Reisen nach Kuba und in die USA, wo Albéniz im Hafen arbeiten musste, um nicht zu verhungern, kam er nach Leipzig, wo er am Konservatorium bei Salomon Jadasson Komposition und bei Karl Reinecke Klavier studierte. Später setzte er seine Studien am Brüsseler Konservatorium, einem der besten in Europa, in den Fächern Klavier bei Louis Brassin - „dem besten belgischen Pianisten seiner Zeit“ - und Komposition bei François Gevaert fort.

Die Begegnung mit Franz Liszt in Budapest, wo der spanische Musiker zu Besuch war, beeinflusste ihn enorm. Liszt erklärte sich bereit, Albéniz zu dirigieren, was allein schon eine große Wertschätzung seines Talents war. Unter Liszts Anleitung wurde Albéniz ein Pianist von großem Format. Liszt hatte einen enormen Einfluss auf Albéniz, nicht nur musikalisch, sondern auch in kultureller, künstlerischer und moralischer Hinsicht. Albéniz las sehr viel (seine Lieblingsautoren waren Turgenjew und Zola) und erweiterte ständig seinen Horizont. Liszt weckte den nationalen Charakter von Albéniz' Talent. Von da an widmete sich Albéniz neben seiner pianistischen Tätigkeit intensiv der Komposition von Musik. In den 80er und frühen 90er Jahren führte Albéniz eine erfolgreiche Konzertkarriere mit Tournéeen durch viele Länder in Europa (Deutschland, England und Frankreich) und Amerika (Mexiko und Kuba). Sein brillantes Klavierspiel bestach die Zeitgenossen durch seine Farbigkeit und seinen virtuosen Schwung. Die spanische Presse bezeichnete ihn einhellig als „den spanischen Rubinstein“. „Wenn er seine eigenen Kompositionen aufführte, ähnelte Albéniz Rubinstein“, - schrieb Felipe Pedrell über ihn.

Ab 1894 lebte der Komponist in Paris, wo er bei so berühmten französischen Komponisten wie Paul Dukas und Vincent d'Indy Komposition studierte. Er entwickelte enge Kontakte zu Claude Debussy, dessen schöpferische Persönlichkeit Albéniz und seine Musik in seinen späteren Jahren stark beeinflusste. In seinen späteren Jahren führte Albéniz die *Renasimiento*-Bewegung an und verwirklichte in seiner Kunst die ästhetischen Prinzipien von F. Pedrell. Im Jahr 1898 erkrankte Albéniz schwer und war später bettlägerig. Er starb im Alter von 49 Jahren.

Albéniz' schöpferische Hinterlassenschaft ist sehr umfangreich: sie umfasst etwa 500 Werke, davon etwa 300 für Klavier; der Rest sind Opern, symphonische Werke und Romanzen. Er schrieb leicht und schnell, als ob er improvisierte. Als großzügiger Melodiker verlieh er seiner Musik Züge von sinnlichem Charme. Von Albéniz' umfangreichem kompositorischen Nachlass (komische und lyrische Opern, Zarzuelas, Werke für Orchester und Gesang) ist die Klaviermusik von größtem Wert. Die besten Werke des Komponisten sind Beispiele für einen wahrhaft nationalen und zugleich unverwechselbaren Stil. Albéniz wandte sich populären Gesangs- und

Tanzgenres zu (*Malagena, Sevillana*), wobei er in seiner Musik die typischen Merkmale der verschiedenen Regionen Spaniens wiedergab. Albéniz greift in seiner Klaviermusik auf die spanische Volksmusik, diese „Goldgräber der Volkskunst“, zurück und kombiniert Elemente der Folklore mit modernen Kompositionsmethoden. In der Klaviertextur hört man oft den Klang von Volksinstrumenten - Tamburin, Dudelsack und vor allem Gitarre. Albéniz verwendet die Rhythmen von Liedern und Tänzen aus Kastilien, Aragonien, dem Baskenland und besonders häufig aus Andalusien, wobei er sich selten auf direkte Zitate von Volksthemen beschränkt. Seine besten Werke sind die Spanische Suite, die Suite „España“ op. 165, der Zyklus „Cantos de España“ op. 232, der Zyklus von 12 Stücken „Iberia“ (1905-1907). In den Titeln der berühmten Stücke - „Cordoba“, „Granada“, „Sevilla“, „Navarra“, „Malaga“ - kommt nicht nur die Geografie Spaniens zum Ausdruck, sondern es werden auch spezifische, volkstümliche Intonationen und Rhythmen der verschiedenen Regionen Spaniens wiedergegeben. Viele der Stücke sind nach spanischen Volkstänzen benannt: Seguidilla, Malaguena, Polo (*Flamenco*) und andere. Sie repräsentieren den andalusischen Flamenco-Stil in seiner Gesamtheit und Vielseitigkeit. Seine Musik ist durchdrungen von Gesang und vokalen Intonationen. Er wurde zu einer lebendigen, farbenfrohen Erscheinung in der europäischen Musik am Ende des 19. Jahrhunderts. Seine Musik verbindet auf harmonische Weise eine nationale Basis mit den Errungenschaften der Kunst des 20. Jahrhunderts[1].

[1] Internetseite // Ильева Е. Isaac Albéniz/ [www.belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)

**Enrique Granados** (1867-1916) gehörte wie Albéniz zur Renasimiento-Bewegung, die das Land an der Wende vom 19. - 20. Jahrhundert erfasste. Wie andere spanische Komponisten wurde auch Granados stark von Felipe Pedrell, dem Organisator und ideologischen Führer des Renasimiento, beeinflusst.

Granados erhielt seinen ersten Musikunterricht von einem Musikerkollegen seines Vaters. Die Familie zog bald nach Barcelona um, wo Granados eine hervorragende Musikschule besuchte, die *Escuela Municipal de Musica*, später die Musikakademie von Barcelona. Granados studierte in der Klavierklasse des Gründers der Schule, des berühmten Pianisten Francisco Pujol. Granados verließ die Musikschule im Alter von 16 Jahren mit einem ersten Preis. Der talentierte junge Mann studierte dann Harmonie und Komposition bei Felipe Pedrell. Seine Studienjahre gipfelten in der unermüdlichen und traditionellen Pilgerfahrt nach Paris. Dort vervollkommnete er seine Studien am Konservatorium unter Charles Beriot (seinem Sohn) im Fach Klavier und Jules Massenet im Fach Komposition (1887). In Paris lernte Granados die damalige neue französische Musik kennen - Werke von Bizet, Saint-Saëns und Gabriel Fauré. In der Klasse von Bériot lernte Granados Ricardo Viñes kennen, der spätere berühmte spanische Pianist, dessen Spielstil Granados stark beeinflusste.



Enrique Granados (1867-1916)

Nach einem zweijährigen Aufenthalt in Paris kehrt Granados in sein Heimatland zurück. Er ist voll von kreativen Plänen. Im Jahr 1892 wurden seine „Spanischen Tänze“ für Sinfonieorchester aufgeführt. Er trat erfolgreich als Solopianist in einem Konzert unter der Leitung von I. Albéniz auf, der seine „Spanische Rhapsodie“ für Klavier und Orchester dirigierte. Granados war ein hervorragender Ensemble-Spieler, er spielte in einem Ensemble mit den größten Instrumentalisten Europas: den Geigern Eugène Ysaÿe (Belgien), Jean-Baptiste Thibault (Frankreich) und dem Cellisten Pablo Casals (Spanien). Granados, der Pianist, verband in seinem Spiel einen weichen und melodiösen Klang mit einer brillanten Technik, und er war auch ein feiner und geschickter Kolorist. Der größte spanische Cellist Pablo Casals (1876-1973) schätzte den Pianisten Granados in seinen Memoiren sehr hoch ein: „Nervös, zerbrechlich, nachlässig, ein wenig kränklich, war Granados ein geborener Pianist... er nahm sich der schwierigsten Klavierwerke an...“[1]

[1] Corredor H. M. Gespräche mit Pablo Casals. Moskau, 1960. S. 227.

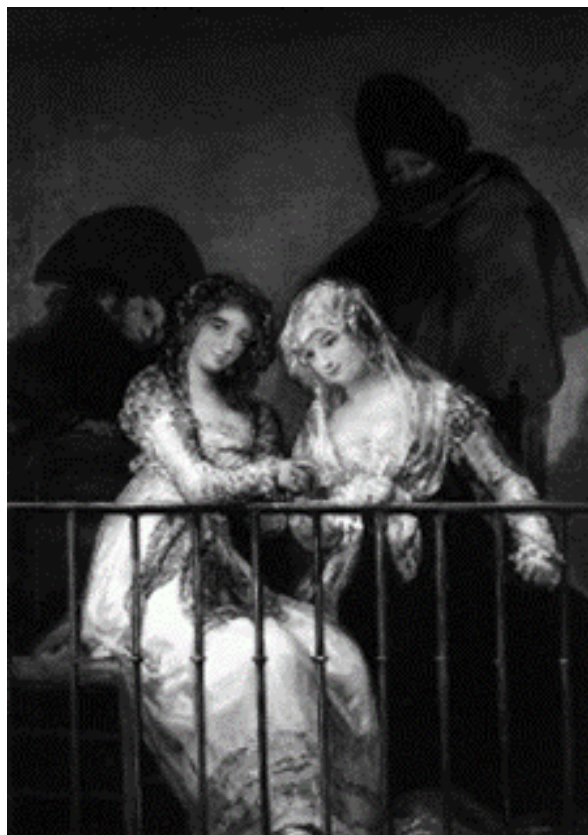
Granados verband seine kreative und darstellerische Tätigkeit erfolgreich mit seiner sozialen und pädagogischen Arbeit. Im Jahr 1900 gründete er die „Gesellschaft für klassische Konzerte“ in Barcelona und 1901 die Musikakademie, der er bis zu seinem Tod vorstand. Granados war bestrebt, bei seinen Schülern, den jungen Pianisten, kreative Unabhängigkeit zu entwickeln. Diesem Ziel widmete er seine Vorlesungen. Er entwickelte neue Methoden der Klaviertechnik und schrieb ein spezielles Handbuch „Die Methode des Pedalspiels“.

Der wertvollste Teil von Granados' Vermächtnis sind seine Klavierwerke. Schon in seinem ersten Werkzyklus „Spanische Tänze“ (1892-1900) verbindet er organisch nationale Elemente mit modernen Kompositionsmethoden. Der Komponist schätzte die Kunst des großen spanischen Malers F. Goya sehr. Unter dem Eindruck seiner

Bilder und Zeichnungen aus dem Leben der „Macho“ und „Maja“ komponierte der Komponist zwei Klavierzyklen mit Stücken unter dem Titel Goyescas. Granados hatte eine große Vorliebe für die Malerei und erzielte auf diesem Gebiet beachtliche Erfolge. Während der Entstehung der Goyescas -Klavierzyklus zeichnete Granados selbst die Bilder für die erste Ausgabe des Zyklus. Dies ist der berühmteste Zyklus von Granados. Über den Zyklus schrieb der Komponist: „Ich möchte, dass die „Goyescas“ eine Note meiner eigenen Individualität enthält, eine Mischung aus Bitterkeit und Anmut, und dass keines von beiden in dieser Atmosphäre raffinierter Poesie über das andere siegt. Hier sind Melodie und Rhythmus von großer Bedeutung - letzterer scheint oft die gesamte Musik zu absorbieren. Der Rhythmus, die Farben, das ganze Leben hier ist rein spanisch. Die Stimmen des Gefühls - die der Liebe, der plötzlichen Leidenschaft, des aufkommenden Dramas, ja sogar der Tragödie - lassen diese Stimmen auf dieselbe Weise erklingen wie in den Werken Goyas“[2].

[2] Rosenschild K. K. Enrique Granados. Moskau, 1971. S. 39-40.

Jedes dieser sieben Stücke ist eine Art spanische Rhapsodie oder Konzertfantasie über spanische Themen. Das berühmte Stück dieses Zyklus, „Quejas ó la Maja y el Ruiseñor /Das Mädchen und die Nachtigall“, mit seiner überraschend schönen Musik, inspiriert und raffiniert, schafft ein fantasievolles Bild der spanischen Natur und subtilen Emotionen, mit einem wahrhaft spanischen Kontrast von leidenschaftlicher Verträumtheit und Traurigkeit, besonders charakteristisch für die andalusische Folklore.



Francisco Goya. Majas auf dem Balkon (1805-1812)

Granados schrieb auf der Grundlage dieses Zyklus eine gleichnamige Oper. Es war das letzte große Werk des Komponisten. Wegen des Ersten Weltkriegs verzögerte sich die Uraufführung in Paris, und der Komponist beschloss, das Werk in New York uraufzuführen. Die Premiere fand im Januar 1916 statt. Am 24. März versenkt ein deutsches U-Boot in La Manche (*Ärmelkanal*) einen Passagierdampfer, auf dem sich Granados auf der Heimreise befand.

Sein tragischer Tod hinderte den Komponisten daran, viele seiner Ideen zu verwirklichen. Die besten Seiten seines kreativen Vermächtnisses fesseln das Publikum mit ihrem Charme und ihrer Herzlichkeit. C. Debussy schrieb: „Ich werde mich nicht irren, wenn ich sage, dass man beim Hören von Granados ein vertrautes und geliebtes Gesicht sieht.“ In Granados' besten Werken strahlt seine Musik eine wunderbare Liebe zu den Menschen aus und lässt uns an das Gute, an die Kraft und Schönheit des Menschen glauben. Er atmet mit der reinsten und selbstlosesten Liebe für sein Volk und lehrt es, sein unermesslich großes Leben, seine Seele und seinen schöpferischen Genius zu lieben und kennenzulernen.

### Empfohlene Literatur

1. Alschwang A. A. Ausgewählte Werke: in 2 Bänden. M., 1965. T. 2.
2. Belezki I. Anton Bruckner. 1824-1896. Eine kurze Skizze des Lebens und des Werks. L., 1979.
3. Borodin A. P. Erinnerungen an Liszt. M., 1971.
4. Geiringer K. Johannes Brahms. M., 1965.
5. Goldschmidt G. Franz Schubert. Lebensweg. M., 1960.
6. Wagner R. Ausgewählte Werke. M., 1978.
7. Geschichte der Weltmusik. Genres. Wegbeschreibung. Stile / Autor-Herausgeber. A. Minakowa, S. Minakow M., 2010.
8. Königsberg A. Wagners Der Ring des Nibelungen. M., 1959.
9. Königsberg A. Musik der Epoche der Romantik. Carl Maria von Weber, Vincenzo Bellini, Franz Liszt, Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Johannes Brahms, Antonin Dvořák. St. Petersburg, 2009.
10. Königsberg A. K. Verdis Oper auf der Bühne des Ständigen Italienischen Theaters in St. Petersburg // Russisch-italienische Musikbeziehungen / Gesammelte Artikel. SPb., 2004.
11. Kremlow J. Jules Massenet. M. 1969.
12. Kremlow J. Frederic Chopin. Skizze des Lebens und der Kunst. M., 1960.
13. Lewaschowa O. E. Grieg. M., 1975.
14. Martynow I. Musik aus Spanien. M., 1971.
15. Milstein J. I. Liszt. Bd. 1-2. M., 1956.
16. Musik in Österreich und Deutschland im XIX. Jahrhundert. Buch 2 / Hrsg. von T. Zytowitsch. M., 1990.
17. Oper von Verdi: Reiseführer. M., 1971.
18. Sollertinski I. I. Kritische Artikel. L., 1963.
19. Sollertinski I. I. Historische Skizzen. L., 1963.
20. Stassow W. Liszt, Schumann, Berlioz in Russland. M., 1954.
21. Falla I. de. Artikel über Musik und Musiker. M., 1971.
22. Fry Stephen. Die unvollständige und endgültige Geschichte der klassischen Musik. M., 2006.

## Kapitel 5

### **OPERETTE ALS PHÄNOMEN DER EUROPÄISCHEN MUSIKKULTUR IM 19. JAHRHUNDERT**

(Von italienisch *operetta*, Diminutiv von *opera*, wörtlich „kleine Oper“)[1].

[1] Orelowitsch A. A. Operette // Musikalische Enzyklopädie / Chefredakteur J. W. Keldysch. 1978. Bd. 4. S. 51

Das 19. Jahrhundert brachte eine neue Musikgattung hervor und schuf den klassischen Typus der Operette, der bis heute fortbesteht, auch wenn die Ursprünge der Operette auf weit zurückliegende Zeiten und die Traditionen musikalisch-komödiantischer Inszenierungen zurückgehen, die in vielen europäischen Ländern verbreitet sind. Italien, Frankreich, Spanien und Russland haben im Laufe der Jahrhunderte alle ihre eigenen Versionen des Genres geschaffen. Die Verbindung von Worten mit Musik, Gesang, Tanz und Clownerie war typisch für die italienische Improvisationskomödie des 16. - 18. Jahrhunderts (*Commedia dell'arte*), das spanische Volkstheater und das französische Jahrmarktstheater. Auf den Pariser Jahrmarktstheatern entstand zu Beginn des 18. Jahrhunderts der Vorläufer der Operette, die komische Oper - eine demokratische Form der Theateraufführung, bei der Gesang mit Konversation verbunden wurde, Musik populär war und Unterhaltung mit Parodie und Satire kombiniert wurde. In Deutschland in den 50-er Jahren des 18. Jahrhunderts wurde das Singspiel (wörtlich „Spiel mit Gesang“) entwickelt, in Spanien - Tonadilla (wörtlich - „Liedchen“). Ende der 70er Jahre begann die russische komische Oper (W. Paschkewitschs „Kutschenunglück“, M. A. Matinskijs „St. Petersburger Markt“ usw.). Es handelte sich dabei um Phänomene der gleichen Art. Die Ähnlichkeiten zwischen den Genres sind unbestritten, aber die Operette war schon immer sehr unterschiedlich. Ihr Charakter wurde von sozialen und nationalen Merkmalen bestimmt, die die französische Operette von der Wiener und ungarischen, die spanische von der deutschen Operette unterschieden.

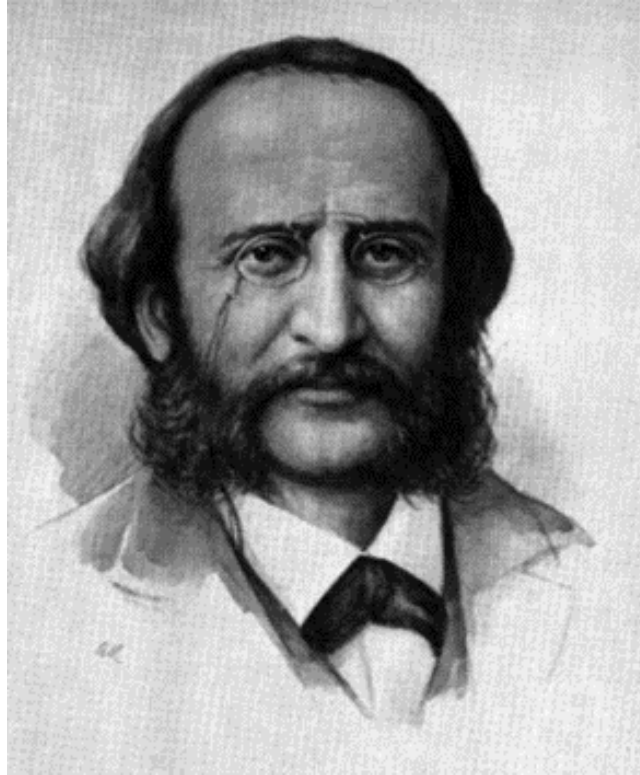
Im Laufe der historischen Entwicklung der Operette hat sich der Kern des Theaterspiels herausgebildet. Es basiert auf dem Theaterstück, das wiederum musikalische Bilder, musikalische Ideen und eine musikalische Dramaturgie hervorgebracht hat. Ohne das Theaterstück gäbe es keine Musik und ohne die Verschmelzung des Theaterstücks mit der Musik - die Operette, eine Art Synthese, die das Wort, den Dialog, die Bewegung und den Tanz in das Gewebe des Operettenwerks einbezieht. Deshalb ist die Rolle des Stücks in der Operette so wichtig: ein gutes Stück inspiriert die Schaffung eines guten Musikstücks, ein schlechtes Stück zerstört oft die Absichten des besten Komponisten. In der Operette als spezifischem Genre ist also die Verschmelzung gleicher Kräfte wichtig: die Dramatik der Handlung, lebendige musikalische Bilder und plastische Beweglichkeit. Das Musikdrama der Operette basiert in der Regel auf dem Versgesang und dem Tanz. In der Regel gipfelt jede Szene in einem zu dieser Zeit und in diesem Land populären Tanz, der oft die gesamte musikalische Atmosphäre der Aufführung bestimmt: Cancan und Galopp von Jacques Offenbach, Walzer, Polka und Mazurka von Johann Strauß Sohn, Czardas von Emmerich Kalman und andere. Obwohl in der Operette die für die Oper typischen Gattungen und Arten von Vokal- und Instrumentalmusik verwendet werden - Arie, Duett, Ensemble, Chor -, sind sie in der Regel schlichter und auch im Lied- und Tanzcharakter gehalten. Die musikalischen,



gesanglichen und choreografischen Nummern werden in der Operette eingesetzt, um die Handlung zu entwickeln, die Idee des Stücks zu bekräftigen und ein zusammenhängendes Ganzes zu bilden. Dies unterscheidet die Operette vom Varieté und anderen Formen der musikalischen Komödie und des Dramas, bei denen die Musik eine zusätzliche, unterhaltsam-dekorative Rolle spielt. Im Vergleich zur Oper ist die Rolle des Orchesters in der Operette kein Träger tiefer dramatischer Bedeutung wie bei Wagner, Verdi, Tschaikowsky und Rimski-Korsakow. Die herausragenden Errungenschaften des Genres Operette im 19. Jahrhundert gehören zur französischen und österreichischen Musikkultur.

### **Französische Operette**

Als eigenständige Spielart des Musiktheaters, die sich von der komischen Oper abhebt, entstand die Operette in Frankreich in den 50-60 Jahren des 19. Jahrhunderts, in der Zeit des Zweiten Kaiserreichs. Seine Wiege waren die Pariser Boulevards, wo die leichte, unterhaltsame Kunst blühte und die Traditionen des Jahrmarktstheaters lebendig waren. Wie die Zeitgenossen zu sagen pflegten: in Paris wird gefeiert, getanzt, Can-Can getanzt und das pralle Leben gelebt. Auf den Champs-Élysées, die auch heute noch die Hauptstraße der französischen Hauptstadt sind, trieben sich in den 20er Jahren „*Boulevardiers*“ herum - junge Leute in eleganten bunten Fracks, mit einer Schleife unter dem Hals und mit hohen Hüten. Sie waren amüsiert. Sie haben Lieder gesungen. Die Ära des Zweiten Kaiserreichs unter Louis Bonaparte war die Zeit des Aufschwungs der französischen Wirtschaft, Industrie und des Bauwesens. Die Weltausstellungen zogen die ganze Welt nach Paris, die Stadt füllte sich mit Ausländern, ein fröhliches, mehrsprachiges Publikum, das sich nach immer mehr Unterhaltung sehnte, füllte die Säle und kleinen Theater und Cafés auf der Suche nach einem Karneval des Witzes und der Heiterkeit. In der Sprache des Zweiten Kaiserreichs wurde dieses bunte, lärmende Leben als „Pariser Leben“ bezeichnet. So entstand ein eigenes „Genre“, das Witz und Esprit, gelungene ironische „*mot*“ (französisch für „Wort“), elegante Wortspiele, eleganten Müßiggang forderte. Die Atmosphäre des Pariser Lebens, die Boulevards und die *Boulevardiers* hatten einen großen Einfluss auf das französische Theater und die Musik jener Zeit. Der berühmte Dramatiker Skribe schuf eine ganze Bewegung in der Dramaturgie, die mit dem „Pariser Leben“ verbunden ist. Ihm folgten E. Labiche und schließlich diejenigen, die zu den ersten Dramatikern der Operette wurden und ihr Werk mit dem von Jacques Offenbach verschmolzen - Henri Meilhac und Ludovic Halévy.



Jacques Offenbach (1818-1880)

„Offenbach war - auch wenn es noch so hochtrabend klingt - einer der begabtesten Komponisten des 19. Jahrhunderts, - schrieb I. Sollertinsky. - Nur arbeitete er in einem ganz anderen Genre als Schumann oder Mendelssohn, Wagner oder Brahms. Er war ein brillanter musikalischer Feuilletonist, Satirik-Buffero und Improvisator... Offenbach steht als einer der größten Satiriker in der Geschichte der Musik vor uns. Das Ziel seiner Satire sind das Leben und die Sitten des Zweiten Kaiserreichs“[1].

[1] Sollertinsky I. Historische Skizzen. Leningrad, 1963. S. 252. S. 236.

Offenbach komponierte 6 Opern, eine Reihe von Romanzen und Vokalensembles, aber die Hauptgattung seines Werks ist die Operette (etwa 100). Unter Offenbachs Operetten sind die wichtigsten „Orpheus in der Unterwelt“, „Die schöne Helena“, „Pariser Leben“, „Die Großherzogin von Gerolstein“, „La Perichole“ und andere. Offenbach, der in Frankreich zu einem Vorreiter des Genres geworden ist, das scheinbar in erster Linie der Unterhaltung dient, verleiht der Operette soziale Schärfe und verwandelt sie oft in eine Parodie auf das Leben in seinem zeitgenössischen Zweiten Kaiserreich, indem er den Zynismus und die Verkommenheit der Gesellschaft entlarvt, „auf dem Vulkan getanz“, im Moment des unbändigen Ansturms auf die Katastrophe von Sedan. „...Dank seiner universellen satirischen Reichweite, der Breite der Grotteske und denunziatorischen Verallgemeinerungen, - so I. Sollertinsky, - tritt Offenbach aus der Reihe der Operettenkomponisten - Hervé, Lecocq, Johann Strauß, Lehar - heraus und nähert sich der Phalanx der großen Satiriker - Aristophanes, Rabelais, Swift, Voltaire, Daumier und andere“[1].

[1] Sollertinsky I. Historische Skizzen. Leningrad, 1963. S. 250.

Offenbachs Musik, unerschöpflich reich an melodischer Großzügigkeit und rhythmischem Erfindungsreichtum, gekennzeichnet durch eine große individuelle Originalität, basiert in erster Linie auf der französischen städtischen Volkskunst, der Praxis der Pariser Chansonniers, den damals beliebten Tänzen, insbesondere Galopp und Quadrille. Sie nahm schöne künstlerische Traditionen auf: den Witz und die Brillanz von G. Rossini, das feurige Temperament von C. M. von Weber, die Lyrik von A. Boaldié und F. Herold, die pikanten Rhythmen von F. Auber. Der Komponist entwickelte die Ideen seines Landsmannes und Zeitgenossen, eines der Begründer der klassischen französischen Operette, François Hervé. Vor allem aber erinnert Offenbach an die Leichtigkeit und Eleganz von W. A. Mozart, nicht umsonst wurde er der „Mozart der Champs-Élysées“ genannt.

Jacques Offenbach (1818-1880) wurde in Köln geboren, in die Familie eines Synagogenkantors. „Es liegt zweifellos ein gewisses Paradox darin, dass der Autor der ‚Schönen Helena‘, ein weltlicher Flaneur, ein Pariser, ein Kosmopolit, ein Erfinder des Cancan, ein Mann, der beschuldigt wurde, ‚die Sitten‘ fast des gesamten ‚zivilisierten Europas‘ zu verderben, der Sohn eines gelehrten Talmudisten, eines Ehrenmitglieds der jüdischen Gemeinde in Köln, war, der 1830 ‚Ein gemeinsames Gebetbuch für die israelische Jugend‘ veröffentlichte“[2].

[2] Ebenda. S. 238.

Musikalisch begabt, erlernte Offenbach mit Hilfe seines Vaters im Alter von sieben Jahren das Geigenspiel, im Alter von zehn Jahren das Cellospiel und war im Alter von zwölf Jahren Konzertcellist und Komponist. Nach seiner Übersiedlung nach Paris, der Stadt, die seine zweite Heimat wurde und in der er fast sein ganzes Leben verbrachte, trat der junge Musiker 1833 in das Konservatorium ein, in die Klasse von Fromental Halévy. In den ersten Jahren nach seinem Studium arbeitete Offenbach als Cellist im Orchester der „Opera Comique“, trat in Unterhaltungslokalen und Salons auf und komponierte Musik für das Theater und die Bühne. Er gab zahlreiche Konzerte in Paris, unternahm aber auch ausgedehnte Tournées nach London (1844) und Köln (1840 und 1843), wo er in einem der Konzerte von Franz Liszt begleitet wurde, um sein Talent als junger Künstler zu würdigen. Von 1850 bis 1855 arbeitete Offenbach als fest angestellter Komponist und Dirigent am „Théâtre Française“ und komponierte Musik zu den Tragödien von P. Corneille und J. Racine. 1855 eröffnet Offenbach sein eigenes Theater „Bouffes-Parisiens“, in dem er nicht nur als Komponist, sondern auch als Interpret, Regisseur, Dirigent und Co-Autor von Librettisten tätig ist. Wie seine Zeitgenossen, die berühmten französischen Karikaturisten O. Daumier und P. Gavarny und der Komiker E. Labiche, durchtränkt Offenbach seine Inszenierungen mit subtilem und bissigem Witz, bisweilen sogar mit Sarkasmus. Der Komponist bedient sich der sympathischen Librettisten Alain Meliak und Ludovic Halévy, die die wahren Mitarbeiter seiner Produktionen sind. Das bescheidene kleine Theater auf den Champs-Élysées entwickelt sich allmählich zu einem beliebten Treffpunkt des Pariser Publikums. Der erste große Erfolg war die Operette „Orpheus in der Unterwelt“ aus dem Jahr 1858, die 288 Mal hintereinander aufgeführt wurde. Diese beißende Parodie auf die akademische Antike, in der die Götter vom Olymp herabsteigen und den verrückten Cancan tanzen, enthielt einen deutlichen Hinweis auf die Struktur der modernen Gesellschaft und die modernen

Sitten. Seine späteren musikalischen Inszenierungen - ganz gleich, welches Thema sie aufgriffen, ob Antike oder Volksmärchen, Mittelalter oder peruanische Exotik, die Ereignisse der französischen Geschichte des 18. Jahrhunderts oder das Alltagsleben seiner Zeitgenossen - spiegelten stets die Moral in parodistischer, komischer oder lyrischer Form wider. Auf „Orpheus“ folgten „Geneviève de Brabant“ (1859), „Fortunios Lied“ (1861), „Die schöne Helena“ (1864), „Blaubart“ (1866), „Pariser Leben“ (1866), „Die Großerzogin von Gerolstein“ (1867), „La Perichole“ (1868), „Die Banditen“ (1869). Offenbachs Ruhm verbreitete sich über Frankreich hinaus. Seine Operetten wurden im Ausland inszeniert, vor allem in Wien und Petersburg. 1861 trat er von der Leitung des Theaters zurück, um ständig auf Tournee gehen zu können. Der Höhepunkt seines Ruhmes war die Pariser Weltausstellung 1867, als er „Pariser Leben“ aufführte, an der die Könige von Portugal, Schweden und Norwegen, der Vizekönig von Ägypten, der Prinz von Wales und der russische Zar Alexander II. auf dem Parkett des „Bouff-Parisienne“ teilnahmen. Der Deutsch-Französische Krieg unterbrach Offenbachs glanzvolle Karriere. Sein Theater wurde in ein Lazarett für Verwundete umgewandelt: „Kriegs- und Frontberichte werden in den Zeitungen anstelle von Theaterfeuilletons gedruckt. Die Niederlage von Sedan führt zum Sturz der Monarchie. Die Belagerung von Paris. Die großen heroischen Wochen der Kommune. Das sadistische Massaker von Versailles... 70 000 Hingerichtete... Massenweise Exilierung nach Guayana, auf eine blutige Insel... Triumph der Dritten Republik... Offenbach nimmt das Unternehmertum wieder auf... Der Erfolg bleibt aus... Aufwendige Produktionen decken ihre Kosten nicht“[1].

[1] Sollertinsky I. Historische Skizzen. Leningrad, 1963. S. 246.

Offenbachs Operetten verlassen die Szene. Im Jahr 1875 war er gezwungen, Konkurs anzumelden. Um die Familie finanziell zu unterstützen, geht er 1876 auf Tournee durch die USA, wo er Gartenkonzerte gibt. Im Jahr der Zweiten Weltausstellung (1878) ist Offenbach fast vergessen. Der Erfolg seiner beiden späten Operetten „Madame Favard“ (1878) und „La Fille du Tambour-Major“ (1879) hellt die Situation etwas auf, aber der Ruhm Offenbachs stellt die Operetten des jungen französischen Komponisten Charles Lecocq endgültig in den Schatten.

Von einem Herzleiden geplagt, arbeitet Offenbach an dem Werk, das er als sein Lebenswerk ansieht - der lyrisch-komischen Oper „Hoffmanns Erzählungen“. Es spiegelt das romantische Thema der Unerreichbarkeit des Ideals und der Illusionen des irdischen Daseins wider. Doch der Komponist erlebte die Uraufführung nicht mehr, die 1881 von E. Giraud vollendet und inszeniert wurde[2].

[2] Internetseite // Немировская И. Jacques Offenbac // [www. belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)

Der Prozess der Demokratisierung des europäischen Musiktheaters fand seinen lebendigen Ausdruck in der Operette selbst. Es war eine neue, „gefühlbetonte“ Form für ein breites bürgerlich-demokratisches Publikum. Ihre musikalische Sprache wurde weitgehend zur Sprache der Straßenlieder und Cafés - Konzertcouplets und populäre Tanzrhythmen. Offenbach schuf Melodien, die der Pariser Stadtfolklore nahestehen, und verknüpfte sie mit einem musikalischen Drama, das in einem Galopp und einem Cancan gipfelte. Er vermied melodische und harmonische Primitivität, strebte nach opernhafter Weite und Dynamik in der Konstruktion der musikalischen Form und entwickelte sorgfältig die orchestrale Textur seiner Kompositionen. Dank Offenbach wurde die Pariser Operette zu einem

künstlerischen Phänomen von internationalem Rang. Die schöpferische Erfahrung des Ensembles wurde vom internationalen Musiktheater übernommen und weiterentwickelt, und das Können der Schauspieler, die ihre ausgefeilten stimmlichen Fähigkeiten mit einem virtuosen komischen Spiel und einer hohen Improvisationstechnik kombinierten, wurde zum Vorbild für spätere Generationen von Operettenkünstlern. In den 70er Jahren veränderte sich das Gesicht der Pariser Operette. Unter den Bedingungen der Dritten Republik verzichtet sie auf Satire, Parodie und Aktualität und wendet sich den neutralen historischen, häuslichen und lyrisch-romantischen Themen der komischen Oper zu. Das lyrische Element verstärkte sich in ihrer Musik durch breit atmende Walzermelodien im Geiste der Wiener Schule von Johann Strauß. Zu den führenden Persönlichkeiten dieser Zeit gehören Charles Lecocq („La fille de Madame Angot“, 1872), Robert Planquette („Les Cloches de Corneville“, 1877) und Edmond Audran („Der Großmogul“, 1884).

### **Wiener Operette**

Die Wiener Operette hat ihren Ursprung in der komischen Oper und im Singspiel, die auf der demokratischen Verschmelzung von volkstümlicher Possenreißerei, Alltagsleben und Fantasie beruhen. Sie hat auch einen anderen „Vorläufer“ - den Walzer. „Walzer“ (Walzer) - bedeutet in der Übersetzung „wirbelnd, leichtfüßig, spitzenartig“. Dieser besondere Stil der Wiener Tanzmusik entwickelte sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts und wurde von armen und bürgerlichen Stadtbewohnern getanzt. Es umhüllte die Menschen mit seiner überraschend sanften und lyrischen Stimmung... Und alles begann mit einem einfachen Volkslied. Die einfache, dreistimmige Melodie wurde verwendet, um gewöhnliche Menschen zum Tanzen zu bewegen, zu hüpfen und sich zu drehen. Dann begann der Walzer, sich seinen Weg in die große Welt der Musik zu bahnen. Die großen Komponisten Haydn, Mozart und Beethoven liefern die ersten Walzerrhythmen. Wie warm und poetisch sind Schuberts Walzer durchdrungen! Dann erkannte Wien die Namen derer, die den Walzer zu Weltruhm brachten - Joseph Lanner und Johann Strauß Vater. Nach diesen Komponisten wurde der Walzer bereits gesungen. So wurde der Grundstein für die zukünftige Wiener Operette gelegt. Später griffen die großen romantischen Komponisten Schumann, Chopin und Liszt den Walzer auf. Der Walzer wurde auch Teil der russischen klassischen Musik und viele Walzer wurden von Glinka, Tschaikowsky, Rachmaninow und unseren Zeitgenossen geschrieben. Ende des 19. Jahrhunderts wurde Wien für viele Jahre die europäische Hauptstadt der Operette und prägte einen neuen Stil und Charakter der Operette.

Die Werke von Johann Strauß, Franz von Suppe und Karl Miller erfreuen sich großer Beliebtheit und knüpfen an die besten Traditionen der österreichischen Alltagsmusik an, die einst mit den Namen Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert verbunden war. Die musikalische Sprache und das musikalische Drama der Wiener Operette basieren auf den vielfältigen Formen des Wiener Walzers, aber auch auf Märschen, Polkas, Galopps, Mazurkas und Czardas. Der internationale Musikgeschmack (ungarisch in „Der Zigeunerbaron“, polnisch in „Der Bettelstudent“, italienisch in „Boccaccio“) wurde von den Wiener Komponisten gründlicher wiedergegeben als von Offenbach, dessen exotisches Thema oft den Pariser Alltag überdeckte. Strauß und von Suppe, und in geringerem Maße auch Millöcker, interpretieren die Musikdramaturgie nahe an den Traditionen der italienischen Buffo-Oper, schaffen ausgedehnte und komplexe Ensembles und Finales und führen ein symphonisches Element in die Operette ein. Einige ihrer Werke - „Don Juan“, „Der

Zigeunerbaron“ von Strauß - tendieren zur monumentalen Opernform. In „Der Zigeunerbaron“ und später in den Operetten von Karl Zeller werden die sentimental und lyrischen Motive deutlich verstärkt und nehmen die spätere Entwicklung der Wiener Operette vorweg.

Das Offenbach-Theater, das in Wien gastiert, hat den Aufführungsstil der Wiener Operette, die Schauspieltechniken und die Inszenierungseffekte geprägt. Und doch ist die Kunst der Wiener Operette einzigartig und in vielerlei Hinsicht unwiederholbar. Die Wiener Operette spricht eine andere Sprache, eine Sprache der feinen Nuancen, des flexiblen, anmutigen Wiener Dialekts. Es ist von einer leichten Melancholie geprägt, seine Gefühle sind romantisch und scheinen von einem träumerischen Schleier umhüllt zu sein. In der Wiener Operette gibt es keine französische Skepsis oder ätzende Ironie, sondern sie ist auf das Element der Lyrik und des sanften Wohlklangs ausgerichtet.

**Johann Strauß** (Sohn) (1825-1899) war der größte Komponist des Musiklebens im 19. Jahrhundert. Als anerkannter Klassiker des Wiener Walzers wurde er auch zu einem Klassiker der Wiener „Tanz“-Operette. Strauß griff häufig auf erfolglose, dramaturgisch unfähige Libretti zurück. Dies erklärt, warum viele von Strauß' Operetten nicht lebensfähig waren. In jedem von ihnen ist die Musik jedoch bemerkenswert durch ihren Reichtum an Melodien, lebendigen Farben, Charme, Frische und überwältigender Lebensfreude. Wenn all diese attraktiven Qualitäten der Musik zu einem guten Libretto hinzukamen, waren Strauß' größte Erfolge in diesem Genre seine. Musikalität, Melodienreichtum und rhythmische Organisation - das sind die Hauptmerkmale, die Strauß' musikalische Positionen ausmachen. Die gleichen Züge kennzeichnen sein gesamtes Werk im Genre der Operette. Er kam relativ spät zur Operette, die bereits den Weltruhm des „Walzerkönigs“ erlangt hatte, und brachte das gesamte Gepäck der reichsten Orchestertechniken und Tanzrhythmen mit, wodurch er im Gegensatz zu Offenbach, von dem er ursprünglich gelernt hatte, eine neue, von nun an dominierende Tendenz des Genres schuf, die den Namen „Tanzoperette“ trägt.



Johann Strauß (Sohn) (1825-1899)

1874 schuf Strauß ein herausragendes Beispiel für eine Operette, die zum Klassiker wurde - „Die Fledermaus“. Diese vierte Operette von Johann Strauß Sohn war praktisch das erste Werk dieser Gattung und ein Vorbild für die gesamte nachfolgende Wiener Schule. Die Handlung basiert auf einer wahren Begebenheit, die sich in Paris zugetragen hat. Die Pariser Anekdote erwies sich auf österreichischem Boden als typisch. Die Librettisten in Méliacs und Halévys Stück ändern nur die Namen. „Die Fledermaus“ ist eine unterhaltsame, tänzerische Inszenierung, die der Tradition der italienischen Buffo-Oper nahe steht. Die Musik, die sich durch ihre lebendige Farbigkeit und ihren unerschöpflichen melodischen Einfallsreichtum auszeichnet, ist vom Wiener Walzer durchdrungen. In der Folge erschienen neue Werke von Strauß in diesem Genre: „Cagliostro“ (1875), „Das Spitzentuch der Königin“ (1880), „Der lustige Krieg“ (1881) und „Eine Nacht in Venedig“ (1883), „Der Zigeunerbaron“ (1885), „Fürstin Ninetta“ (1893), „Die Göttin der Vernunft“ (1897), usw. Einen besonderen Platz in Strauß' Schaffen nimmt der „Zigeunerbaron“ ein - sein monumentalstes Werk. Nach der Erzählung „Saffi“ des ungarischen Schriftstellers M. Jokai wollte der Komponist eine Oper schreiben. Während der Arbeit an dem Werk wurde der ursprüngliche Plan jedoch grundlegend geändert. „Der Zigeunerbaron“ wurde zu einer Operette, die viele Merkmale des Operngenes aufweist. Dies spiegelt sich in der ernsten Handlung wider, die an die Stelle der üblichen fröhlichen Intrigen getreten ist, sowie in der gemächlichen Entwicklung der Handlung, die durch Szenen aus dem täglichen Leben geprägt ist. Die einzelnen Musiknummern der Aufführung werden durch Rezitative oder Melodramen (Dialoge im Hintergrund der Musik) zu übergreifenden Episoden zusammengefasst. Dieser Trend wird besonders in den Schlussakten deutlich. Die Figuren in „Der Zigeunerbaron“ sind keineswegs die frivolen Charaktere von Strauß'



früheren Operetten. Sie sind freie, stolze und mutige Menschen, denen reiche Emporkömmlinge und ein Regierungsbeamter gegenüberstehen. Daraus ergibt sich das Hauptthema der Inszenierung, auch wenn es an einigen Stellen nicht klar und konsequent ist - das Thema der Menschenwürde, der wahren Liebe, der Überwindung von Eitelkeit, Dummheit und Hybris, das Thema des Nationalstolzes und der Freiheitsliebe. „Der Zigeunerbaron“ ist ein lyrisch-romantisches Werk mit bürgerlichen Zügen. Es basiert auf den Rhythmen von Walzer, Polka, Marsch und Czardas. Zigeuner- und ungarische Melodien und ihre charakteristischen Rhythmen spielen eine große Rolle.

Johann Stauß (Sohn) schrieb 15 Operetten, eine komische Oper, ein Ballett, 477 Walzer, Polkas, Quadrillen, Märsche und andere Werke dieses Genres. Seine musikalischen Bilder spiegeln die herzlichsten und ansprechendsten Züge des österreichischen Volkes und die Schönheit der heimischen Landschaft wider. Strauß ist unter anderem für seine Walzer „An der schönen blauen Donau“ und „Geschichten aus dem Wienerwald“ weltberühmt. Strauß' Musik nahm Merkmale anderer nationaler Kulturen auf, vor allem ungarische und slawische Musik. Strauß hielt sich von 1855 bis 1865 zwölf Sommersaisons lang in Russland auf, und 1869 und 1872 unternahm er ebenfalls eine Tournee durch Russland. Strauß nahm Werke von russischen Komponisten - M. Glinka, A. Serow und A. Rubinstein - in seine Konzertprogramme auf. Strauß spiegelte russische Themen in seinen Werken wider: er verwendete Volksmelodien in seinem Walzer „Abschied von St. Petersburg“, der „Russische Marsch-Fantasie“ und in der Klavierfantasie „Im russischen Dorfe“. Johann Strauß ist als großer Meister in die Musikgeschichte eingegangen. Seine besten Werke zeichnen sich durch die Saftigkeit und Einfachheit der Bilder, den unerschöpflichen melodischen Reichtum und die Aufrichtigkeit seiner musikalischen Sprache aus.

Die weitere Entwicklung der Wiener Operette fand im Werk der ungarischen Komponisten **Franz Lehár** und **Emmerich Kálmán** statt. Sie lebten ihr kreatives Leben in Wien und verbanden in ihren Werken das 19. und 20. Jahrhundert. Sie haben die sich wandelnden Bedürfnisse ihres Publikums und die neuen Stimmungen der Zeit aufgegriffen.



Franz Lehar (1870-1948)

**Weltruhm erlangte Lehar** (1870–1948) durch die Operetten „Die lustige Witwe“ (1905) und „Der Graf von Luxemburg“ (1909). Sein Ruhm war sowohl blitzschnell als auch weit verbreitet. Lehars Operetten wurden auf der ganzen Welt aufgeführt: in Hamburg, Berlin, Paris, London, Russland, den USA, Ceylon und Japan. Viele Kritiker und Kenner haben Lehars Musik der frühen 1900er Jahre mit den besten Werken Puccinis verglichen und den Komponisten für seine gelungene Verbindung des Wiener Stils „mit slawischer Melancholie und französischer Pikanterie“<sup>[1]</sup> gelobt.

[1] Wladimirskaja A. R. Franz Lehar. Moskau, 2009. S. 67.

Lehar selbst schrieb später: „Mit der Lustigen Witwe habe ich meinen Stil gefunden, den ich in meinen früheren Werken anstrebte... Ich glaube, dass die humoristische Operette für das heutige Publikum uninteressant ist. Ich könnte nie der Autor von Musikkomödien sein. Mein Ziel ist es, die Operette zu veredeln. Das Publikum soll erleben, nicht zusehen und hören, was für ein Unsinn...“<sup>[2]</sup>

[2] Ebenda. S. 23.

Lehár legte den Grundstein für eine neue Wiener Operette, deren Form später von Kálmán herausgearbeitet wurde. Es gab immer einen ernsthaften Interessenkonflikt, aber ein Happy End war obligatorisch. Die Handlung war ein Wechsel von lyrischen und komischen Episoden; die Figuren, deren Charaktere interessant und vielfältig waren, hatten dennoch alle eine bestimmte *Rolle*. Lehar führte den Tanz ein, der in der Operette noch nie eine so große Rolle gespielt hatte, sowie einprägsame Melodien, die sofort populär wurden. In den Operetten Lehars tauchte das so

genannte „Kaskadenpaar“ auf - eine *Subrette* und ein *Einfaltspinsel*, das lange Zeit zum Markenzeichen des Genres wurde. Lehar selbst ruhte sich jedoch nicht auf seinen Lorbeeren aus - in den folgenden Jahren widmete er sich neuen Aufgaben: er schuf die Operetten „Das Land des Lächelns“, „Paganini“, „Der Zarewitsch“ und „Friederike“. Lehars letzte Operette war „Giuditta“ (1934), die im Opernhaus aufgeführt wurde.

Lehars Werk markiert eine neue Etappe in der Entwicklung der Gattung. Der Komponist nahm das gemütliche Patriarchat und die einfache, naive Fröhlichkeit des alten Wiens weg. Er brachte die Operette in die unruhige, weite, rebellische Welt, ließ sie mit Melodien aller europäischen Nationen erklingen, lehrte sie leiden und weinen. Lehars Musik zeichnet sich durch melodische Großzügigkeit, leichte tänzerische Rhythmen und exquisite Instrumentierung aus. Hier erklingen neben dem rastlosen Wiener Walzer auch ungarische, rumänische und westslawische Melodien. Lehar entwickelt die Prinzipien der Instrumentation der Wiener Operette bis ins Detail und konzipiert die Operette in der Tradition von Strauß nicht als eine Reihe von Gesangsnummern mit Orchesterbegleitung, sondern als eine vollständige und komplexe Orchesterform. Die musikalischen Vorzüge von Lehárs Musik haben ihre Vitalität und anhaltende Beliebtheit beim Publikum gesichert.

Ich weiß, dass eine halbseitige Partitur von Liszt alle meine Operetten aufwiegt - sowohl die bereits geschriebenen als auch die zukünftigen... Große Komponisten werden immer ihre Bewunderer und begeisterten Verehrer haben. Aber daneben muss es auch Theaterkomponisten geben, die die leichte, heitere, witzige, pffiffig verkleidete musikalische Komödie nicht vernachlässigen, für die Johann Strauß ein Klassiker war.

*I. Kálmán*

**Emmerich Kálmán** (1882-1953) wurde in einem Kurort am Ufer des Plattensees geboren. Die ersten und nachhaltigsten musikalischen Eindrücke des kleinen Emmerich waren der Klavierunterricht seiner Schwester Wilma, das Geigenspiel von Professorin Lilde in den Ferien in Siofok und Strauß' Operette „Die Fledermaus“. Gymnasium und Musikschule in Budapest, Kompositionsklasse von H. Koessler an der F. Liszt-Akademie und gleichzeitig ein Studium der Rechtswissenschaften an der Juristischen Fakultät der Universität - das sind die wichtigsten Stationen in der Ausbildung des zukünftigen Komponisten. Schon als Student begann er zu komponieren. Er komponierte symphonische Werke, Lieder, Klavierstücke und kabarettistische Verse. Kálmán versuchte sich auch als Musikkritiker, als er vier Jahre lang (1904-1908) für die Zeitung „Pesti-Naplo“ arbeitete. Sein erstes Theaterstück war die Operette „Das Erbe von Pereszlény“ (1906). Es erlitt ein unglückliches Schicksal: die staatlichen Behörden betrachteten einige Episoden als politisch aufrührerisch und bemühten sich, die Produktion schnell zu beenden. Mit der Uraufführung seiner Operette „Ein Herbstmanöver“ gewann Kalman Anerkennung. Das Stück wurde zuerst in Budapest (1908) und dann in Wien aufgeführt und ging anschließend auf zahlreiche Bühnen in Europa, Südafrika und Amerika.

Seine musikalischen Komödien wie „Soldat auf Urlaub“ (*Az Obsitos*) (1910), „Der Zigeunerprimas“ (1912) und „Die Czardasfürstin“ (1915, besser bekannt als „Silva“) machten den Komponisten international bekannt. Kálmán wurde zu einem der beliebtesten Autoren des Genres. Kritiker haben festgestellt, dass seine Musik auf

dem soliden Fundament des Volksliedes aufgebaut ist und drückt anschaulich die tiefen menschlichen Gefühle, seine Melodien sind einfach, aber zur gleichen Zeit originell und poetisch, und das Finale der Operette durch die Entwicklung, erstklassige Technik und brillante Instrumentierung - echte symphonische Gemälde. Den Höhepunkt seines Schaffens erreichte Kálmán in den 20er Jahren. Zu dieser Zeit lebte er in Wien, wo auch die Uraufführungen von „Die Bajadere“ (1921), „Gräfin Mariza“ (1924), „Die Zirkusprinzessin“ (1926) und „Das Veilchen vom Montmartre“ (1930) stattfanden. Die melodische Großzügigkeit der Musik in diesen Werken erweckte bei den Zuhörern den irreführenden Eindruck der Sorglosigkeit und Leichtigkeit von Kálmáns kompositorischer Feder. Obwohl dies nur eine Illusion war, riet Kálmán, der einen wunderbaren Sinn für Humor hatte, seiner Schwester in einem Brief an sie, die an seinem Werk Interessierten nicht zu enttäuschen, indem er ihr von seiner Arbeit erzählte: „Mein Bruder und seine Librettisten treffen sich täglich. Sie trinken mehrere Liter schwarzen Kaffee, rauchen unzählige Zigaretten und Papirossa, erzählen Witze... streiten, lachen, zanken, schreien... Das geht monatelang so weiter. Und plötzlich ist eines Tages die Operette fertig.“ In den 1930er Jahren arbeitete der Komponist im Genre der Filmmusik und schrieb die historische Operette „Der Teufelsreiter“ (1932), deren Uraufführung die letzte für Kálmán in Wien war. Die Bedrohung durch den Faschismus schwebte über Europa. Nach der Besetzung Österreichs durch Nazi-Deutschland 1938 war Kalman mit seiner Familie gezwungen, zu emigrieren. Er verbrachte 2 Jahre in der Schweiz, 1940 zog er in die USA, und nach dem Krieg, 1948, kehrte er nach Europa zurück und lebte in Paris. Kalman ist neben Johann Strauß und F. Lehár ein Vertreter der sogenannten Wiener Operette. Er schrieb 20 Werke in diesem Genre. Die enorme Popularität seiner Operetten erklärt sich in erster Linie durch die Vorzüge der Musik - strahlend melodios, spektakulär, brillant instrumentiert. Der Komponist selbst gab zu, dass er von der Musik Tschaikowskys und insbesondere von der Orchesterkunst des russischen Meisters tief beeinflusst wurde.



Emmerich Kalman (1882-1953)

Kálmáns Wunsch, wie er es ausdrückte, „in seinen Kompositionen aus dem Herzen heraus zu musizieren“, erlaubte es ihm, die lyrische Seite des Genres außerordentlich zu erweitern und aus dem für viele Komponisten verwünschten Kreis der Operettenklischees auszubrechen. Auch wenn die literarische Grundlage seiner Operetten nicht immer mit der Musik mithalten kann, wird dieser Nachteil durch die künstlerische Kraft der Werke des Komponisten wettgemacht. Kálmáns beste Werke gehören noch immer zum Repertoire vieler Musiktheater der Welt[1].

[1] Internetseite // Ветлицына И. Imre Kálmán // [www.belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)

Kálmáns Kunst ist festlich, klug und trotz ihrer scharfen Kollisionen zutiefst optimistisch. Sie zeichnet sich durch eine großzügige Melodie und hohe Professionalität aus. Kálmáns Schaffen zeichnet sich durch eine offensichtliche Vorliebe für die Verbindung von akutem Kollisionsdrama und Possenreißen aus. Kálmán vollzog eine einzigartige Revolution, indem er sich vom reinen Tanz der klassischen Operette entfernte und seine Werke mit einer detaillierten, klaren und überzeugenden Musikdramaturgie versah. Das Finale seiner Operetten ist wichtig. Alle wichtigen Wendungen der Handlung, insbesondere alle Verschärfungen der lyrischen Kollisionen, werden dem Finale zugeschrieben, wodurch die Operette aufhört, eine Ansammlung von einzelnen „Nummern“ mit mehr oder weniger ausgearbeiteten Schlusskapiteln zu sein, und zu einer integralen musikalischen und dramatischen Komposition wird, in der die „*Schlager*“-Themen an allen zentralen Stellen des Stücks eine ernsthafte Entwicklung erfahren. Damit erhält das Operettenleitmotiv eine herausragende theatralische Bedeutung, indem es zum Material für den anschließenden Themenkampf im Finale wird. Kálmáns beste Werke zeigen sein melodisches Können; die helle, melodische Musik steht in Charakter und thematischem Material der ungarischen Folklore nahe. Kálmáns Musik hat die Zeit überdauert und erfreut auch heute noch viele Verehrer.

### **Empfohlene Literatur**

1. Wladimirskaja A. R. Franz Lehar. M., 2009.
2. Wladimirskaja A. R. Sternstunden der Operette. L., 1975.
3. Orelovich A. In der Welt der Operette. M.; L., 1977.
4. Sawranskij W. S. Kennen Sie Operetten? 150 Fragen und Antworten. M., 1984.
5. Trauberg L. Jacques Offenbach und andere. M., 1987.
6. Jaron G. M. Über das bevorzugte Genre. M., 1960.

## MUSIKAUSBILDUNG ALS KULTURFAKTOR IM 19. JAHRHUNDERT: DIE FÜHRENDE KONSERVATORIEN EUROPAS

Die Geschichte der europäischen Musikkunst im 19. Jahrhundert zeigt das komplexe Zusammenspiel vieler kultureller Faktoren, in deren Mittelpunkt immer der Mensch selbst und seine schöpferische Tätigkeit standen. Über viele Jahrhunderte hinweg hat die Musik als Kunstform verschiedene Arten von Kreativität in sich vereint. Lange Zeit verstand sich ein Musiker als eine einzige Person: als Schöpfer von Musik, als Ausführender und als Zuhörer zugleich. In der Renaissance trat eine weitere unabhängige Einheit des musikalischen Schaffens in die Geschichte ein: der Komponist, der Autor dieses oder jenes Werkes. Im Laufe der Jahrhunderte ist das Ensemble der inneren Eigenschaften des Menschen wesentlich komplexer geworden, was sich in der Ausweitung der musikalischen Tätigkeit und in ihrer Spezifizierung, in der Aufteilung in die Komponenten Komponist, Interpret und Hörer, niedergeschlagen hat. Erst im 19. Jahrhundert hat sich in der Musikkultur ein Dreiklang etabliert: Komponist - Interpret - Zuhörer, und im Raum der Kultur gab es eine Aufteilung dieser Arten von kreativer Tätigkeit. Gleichzeitig wurde die Sprache der Musik selbst wesentlich komplizierter und die Romantik verstärkte die persönlichen und psychologischen Paradigmen der musikalischen Kunst. Die Oper wurde in der Gesellschaft äußerst populär und drückte die Gefühle einer breiten Masse von Zuhörern aus, sie festigte die sozialen Kräfte, aber gleichzeitig verlangte die Oper als synthetische Gattung von der großen Masse der Mitwirkenden eine qualitativ hochwertige Leistung: Gesangssolisten, Instrumentalisten, Chor, Orchester und Dirigent. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde im europäischen Raum die Notwendigkeit einer radikalen Änderung des Systems der musikalischen Ausbildung von den engen technischen Methoden des Unterrichts bei den einzelnen „Maestros“ hin zu einer breiten Abdeckung des musikalischen Berufs, die den Bedürfnissen der Zeit entsprach, dringend notwendig. Die Erfahrungen, die Italien bei der Schaffung eines integralen Systems der musikalischen Ausbildung im 16. - 17. Jahrhundert mit Hilfe geschlossener Bildungseinrichtungen - Konservatorien (von lateinisch *conservare* - schützen) - gemacht hat, wurden berücksichtigt. Diese italienische Periode kann als die „Vorgeschichte der Konservatorien“ bezeichnet werden.

Lassen Sie uns kurz einige der Voraussetzungen für die Entstehung von Konservatorien skizzieren. Die Idee, ein System der professionellen Musikausbildung zu schaffen, hat lange historische Wurzeln. Bestimmte Umstände in der europäischen Geschichte des Mittelalters und der Renaissance beschleunigten die Gründung von Institutionen, die später zu Konservatorien wurden. Ab dem 16. Jahrhundert wurde Europa von Epidemien heimgesucht, die ganze Städte und Regionen verwüsteten. Nach den verheerenden Epidemien wurden viele Waisenkinder zurückgelassen und von den kirchlichen Behörden in Waisenhäusern untergebracht. Dort erhielten die Kinder eine traditionelle Ausbildung: sie lernten Latein, Rhetorik, Theologie und ein Handwerk. Einige Waisenhäuser begannen, Musikunterricht zu erteilen, wobei der Schwerpunkt auf dem Kirchengesang lag, um Sängerinnen und Sänger für Kirchenchöre vorzubereiten. Das erste Waisenhaus dieser Art wurde 1537 in Neapel gegründet und trug den Namen „Santa Maria di Loreto“. Im 16. Jahrhundert wurden in Neapel drei weitere Waisenhäuser eröffnet: „Pieta dei Turchini“, „Dei Poveri di Gesù Cristo“, „Sant'Onofrio a Capuano“. Diese vier prestigeträchtigen Schulen waren nur für Jungen. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts schlossen sich diese Anstalten zu einem

Kollegium zusammen und wurden 1806 mit dem Namen Königliches Konservatorium „St. Pietro a Maielli“ benannt“[1].

[1] Nikolajew A. A. Konservatorium // Musikalische Enzyklopädie / Chefredakteur J. W. Keldysch. 1974. Bd. 2. S. 909.

Im 16. - 17. Jahrhundert gab es in Venedig *ospedali* („Heilanstätten“), in die verlassene Kinder gebracht wurden, die dann eine musikalische Ausbildung erhielten. Das gleiche Prinzip galt für das Mettenchor im norddeutschen Lüneburg, wohin Johann Sebastian Bach als zehnjähriger Junge gebracht wurde und eine hervorragende musikalische Grundausbildung erhielt. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts gab es in Venedig vier *Ospedali*, die Waisenhäuser und so genannte Konservatorien kombinierten (*Incurabili*, *Mendicanti*, *Ospedaletto di San Pietro e Paulo* und *La Pieta*). In den venezianischen „Heilstätten“ wie auch in den neapolitanischen Asylen erhielten musikalisch begabte Kinder eine ernsthafte professionelle Ausbildung. Bald wurden die italienischen Städte Neapel und Venedig zu Ausbildungszentren für Vokal- und Instrumentalmusiker. Diese Erfahrung wurde in ganz Europa bekannt. Während in Neapel nur Jungen in den *Ospedali* lernten, blieben in Venedig nur Mädchen ab 6 Jahren bis zur Volljährigkeit im Waisenhaus. 10-15 Jahre lang studierten sie Musik und erreichten große Perfektion in der Kunst des Gesangs oder der Instrumentalmusik. Danach konnten sie heiraten und erhielten von den Asylbehörden eine großzügige Mitgift unter der Bedingung, dass sie niemals öffentlich auftraten; Mädchen, die nicht heirateten, konnten in einem Kloster das Mönchsgelübde ablegen. Jedes *Ospedale* hatte seine eigene musikalische Spezialisierung. Mädchen konnten Hilfslehrerinnen in einer Schule (*sotto maestre*) werden oder für den Rest ihres Lebens Lehrerinnen (*maestre*) in einem Waisenhaus bleiben.

Venedig wurde zu einem starken musikalischen Magneten, der zahlreiche Besucher nicht nur auf die Apenninhalbinsel, sondern auch in die Nachbarländer lockte, um die erstaunlichen Waisenmädchen zu hören. Charles de Brosse, Präsident des Parlaments von Dijon, hinterließ 1739 diese Zeilen: „Die schönste Musik gibt es hier in den Heilstätten. Es gibt vier davon, alle für uneheliche oder verwaiste Töchter oder solche, deren Eltern nicht in der Lage sind, sie zu unterstützen. Sie werden auf Kosten der Republik erzogen und studieren ausschließlich Musik, so dass sie wie Engel singen und Geigen, Flöten, Oboen, Celli, Fagotte, Orgeln spielen - kurzum, nicht einmal das größte Instrument kann sie erschrecken. Sie sind eingesperrt wie Nonnen. Sie treten jedoch in der Öffentlichkeit auf. In jedem Chor gibt es vierzig Mädchen... Ihr Gesang begeistert durch Klarheit und Leichtigkeit...“[1]

[1] Barbier P. Vivaldis Venedig. Musik und Feste des Barockzeitalters. SPb., 2009. S. 95.

Die Mädchen sangen hoch oben im Chor, völlig verdeckt von den langen Gittern, die sich von Rand zu Rand des Chors erstreckten. Die Architektur der von den Meistern der Renaissance errichteten Kathedralen und die akustische Wirkung der vom Himmel herabströmenden mädchenhaften Engelsstimmen schufen eine einzigartige Atmosphäre, die Massen von Zuhörern begeisterte und anzog. Jean-Jacques Rousseau schrieb, dass er sich „nie etwas so Großartiges und doch Berührendes wie diese Musik hätte vorstellen können“ und fügte hinzu: „Sogar die Opernsänger



kommen hierher, um ihren Geschmack an diesen brillanten Beispielen zu vervollkommen“[2], während Goethe, der wenig später ein Ospedale besuchte, schrieb: „Solche Stimmen hätte ich mir nie vorstellen können“[3].

[2] Ebenda. S. 96-100.

[3] Ebenda. S. 96.

An der Schule unterrichteten nur große italienische Maestros: Nicollo Porpora, Mentor des großen Sängers Farinelli, der Komponist Johann Gasse, Giovanni Lagrenzi, Giovanni Porta und Francesco Gasparini. Antonio Vivaldi wirkte viele Jahre in La Pietà, und ihm ist es zu verdanken, dass die Instrumentalkunst der Mädchen in dieser Schule eine außergewöhnliche Perfektion erreichte. In seinen Konzerten setzte Vivaldi Instrumente ein, die damals selten waren: Dudelsack, englische Bratsche, Psalterion, Klarinette, Querflöte, Horn und Pauken. Vivaldi schrieb Instrumentalkonzerte, Kantaten und Oratorien für das Ospedale La Pietà und etwa 50 Werke des geistlichen Genres. Vivaldis Anwesenheit in La Pietà und seine Umstrukturierung des Orchesters gaben den Anstoß für die Entwicklung von Instrumentalkonzerten mit Kirchenmusik im Allgemeinen. Hier eines der ersten Dokumente, in dem ein Konzert der jungen Vivaldi-Schüler beschrieben wird: „Am Sonntag, während des Abendgottesdienstes, führten die Schüler von La Pietà eine Instrumentalsymphonie auf, die dank der Aufstellung der Musiker in allen vier Winkeln der Kirche so harmonisch und in ihrem Wesen so neu war, dass die Musik zu einem kostbaren Genussmittel wurde, so dass es schien, als käme die Komposition eher vom Himmel als von Menschen“[1].

[1] Barbier P. Vivaldis Venedig. Musik und Feste des Barockzeitalters. St. Petersburg, 2009. S. 113.

Ein anonymes Bericht aus dem 18. Jahrhundert über die Spezialgebiete der vier venezianischen Ospedali ist sehr genau:

In Pietà beten sie auf der Geige zu Gott,  
In Mendicanti auf der Flöte,  
In Ospedaletto auf dem Fagott,  
Und in Incurabili auf der Trommel[2].

[2] Ebenda. S. 82.

Romain Rolland schrieb über Venedig, sein damaliges Musikleben und seine Konservatorien: „Venedig war damals die musikalische Hauptstadt Italiens... Während des Karnevals gab es jeden Abend Aufführungen in sieben Opernhäusern. Jeden Abend traf sich die Musikakademie, das heißt, es gab eine musikalische Versammlung, manchmal waren es zwei oder drei Treffen am Abend. In den Kirchen fanden täglich Musikfeierlichkeiten statt, mehrstündige Konzerte mit mehreren Orchestern, mehreren Orgeln und mehreren widerhallenden Chören. An Samstagen und Sonntagen gab es in den Spitälern berühmte Vespers, diese Frauenkonservatorien, in denen Waisenkinder, Findelkinder oder Mädchen mit schönen Stimmen Musikunterricht erhielten; sie gaben Orchester- und Gesangskonzerte, die ganz Venedig in den Wahnsinn trieben...

Das italienische Genie schien Gold zu regnen. Ausgelassene Feste ziehen durch die Städte, die in einem Rausch des Vergnügens schwelgen, während weiße und rosafarbene Boote unter Segeln, die in einer sanften Brise flattern, auf den blauen Wellen zur Insel Kifera gleiten, die an einen luxuriösen Traum erinnert, wie ihn Veronese dargestellt hätte“[1].

[1] Rolland R. Musikgeschichtliches Erbe. In 8 Ausgaben. Moskau, 1986. Bd. 1. S. 256

Der berühmte venezianische Maler Francesco Guardi (1712-1793) hat das Venedig der damaligen Zeit in zahlreichen Gemälden und Zeichnungen mit fotografischer Präzision dargestellt. Auf dem Gemälde „Konzert“ ist die Realität des musikalischen Geschehens offensichtlich: alles bewegt sich, die Figuren sind der Musik ausgeliefert, und die Komposition ist rhythmisch wunderbar orchestriert. Die Chöre zeigen singende Mädchen aus einem venezianischen Konservatorium. Der spätere russische Kaiser Paul I. und seine Gattin, die zu dieser Zeit unter dem Namen „Graf Sewerny“ durch Europa reisten, könnten bei diesem Konzert anwesend gewesen sein. Dieses Gemälde wird manchmal als „Konzert zu Ehren des Grafen des Nordens“ bezeichnet.



Francesco Guardi. Großes Konzert in der Philharmonie von Venedig (1782)

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts begannen verschiedene europäische Länder, Hauptstädte und Städte mit außerordentlicher Dynamik mit der Einrichtung von Konservatorien in ihren Orten. Bereits die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts bietet ein eindrucksvolles Bild von der Ausbreitung des Konservatoriums in den Ländern und Städten Europas: Bologna (1804), Mailand (1806), Neapel (1808), Florenz und Prag (1811), Warschau und Wien (1821), London (1822), Den Haag (1826), Lüttich (1827), Budapest (1840), Leipzig (1843), Lucca (1842), München (1846), Berlin und Köln (1850) und Brüssel (1832). In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts weitete sich das Netz der Konservatorien weiter aus und umfasste auch andere Kontinente.

Neue Konservatorien wurden in Europa und Amerika eröffnet: in Rio de Janeiro (1847), Boston (1853), Bukarest (1864), Baltimore und Chicago (1868), Gent (1871), Havanna (1885), Buenos Aires (1893) und anderen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden Konservatorien in La Paz (Bolivien, 1903), Sofia (1921), Philadelphia (Curtis Institute of Music, 1924), New York (Juilliard School of Music, 1926) und Shanghai (1927) eröffnet. In den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurden in einer Reihe von Ländern Asiens und Afrikas - Irak, Libanon, Kenia usw. - musikalische Hochschuleinrichtungen gegründet. Man kann schlussfolgern, dass die Schaffung von Konservatorien als musikalische Hochschuleinrichtungen das Werk der Weltgemeinschaft war, die sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts um die ständige Erneuerung der Reihen der Berufsmusiker, die Bewahrung der musikalischen Traditionen und die Entwicklung der Musikkunst in allen ihren Richtungen bemühte. Konzentrieren wir uns auf die führenden europäischen Konservatorien des 19. Jahrhunderts.

Das **Pariser Konservatorium** ist die älteste weltliche Berufsmusikschule Europas. Sie wurde in Paris auf der Grundlage der ehemaligen Königlichen Schule für Gesang (École Royale de Chant) und der Musikschule der Nationalgarde (École Gratuite de Musique de la Garde Nationale) durch ein Dekret der Nationalversammlung vom 3. August 1795 gegründet. Der französische Komponist, Dirigent und Sozialaktivist François Gossec spielte eine wichtige Rolle bei der Gründung des ersten französischen Konservatoriums. In den ersten Jahren wuchs das Pariser Konservatorium zur führenden Bildungseinrichtung des Landes heran und zählte bereits 1797 125 Lehrer und fast 600 Studenten; außerdem gab es am Pariser Konservatorium eine Druckerei und eine Musikalienhandlung. Im 19. Jahrhundert verbesserten sich die Struktur, die Lehrmethoden und das Spektrum der Disziplinen. Das Pariser Konservatorium begann, das Spielen aller traditionellen Musikinstrumente, Gesang, Schauspiel, Musikgeschichte und -theorie zu unterrichten. 1812 richtete das Pariser Konservatorium ein Internat und Stipendien für unterprivilegierte Studenten ein. Außerdem wurde das Konservatoriumstheater eröffnet, in dem öffentliche Theaterproben abgehalten wurden. Es wurden Schülerkonzerte veranstaltet. Im Jahr 1817 wurde im Rahmen des Konservatoriums eine Grundschule für Gesang eröffnet. Von 1816 bis 1870 trug das Pariser Konservatorium den Namen Königliche Musikschule.



Pariser Konservatorium, zeitgenössische Ansicht

Seit 1803 wurden die Studenten des Pariser Konservatoriums, die den Kompositionskurs am erfolgreichsten abgeschlossen hatten, mit den Rom-Preisen ausgezeichnet, die es ihnen ermöglichten, ein Jahr lang als Stipendiaten in der Villa Medici zu leben, die italienische Kultur zu studieren, sich kreativ zu betätigen und Musik zu komponieren. Erwähnen wir die herausragenden französischen Komponisten des 19. Jahrhunderts, die den Rom-Preis erhielten: Hector Berlioz (1830), Charles Gounod (1839), Georges Bizet (1857), Jules Massenet (1862), Claude Debussy (1884). In den Jahren seines Bestehens im 19. Jahrhundert bot das Pariser Konservatorium zahlreichen Sängern, Instrumentalisten, Theoretikern und Komponisten eine höhere musikalische Ausbildung, was sich in einem steigenden Niveau der französischen Musikkultur insgesamt niederschlug.

Im 19. - 20. Jahrhundert wurde das Pariser Konservatorium von bedeutenden Komponisten geleitet, darunter L. Cherubini (1822-1842), F. Auber (1842-1871), A. Thoma (1871-1896), T. Dubois (1896-1905), H. Fauré (1905-1919) und später C. Delvincourt, M. Dupré und R. Loucheur. Zu den Lehrern des Pariser Konservatoriums gehörten so berühmte Musiker wie F. Paer, J. F. Lesueur, A. Rejcha, F. J. Fetis, F. Halévy, T. Kreutzer, A. Adan, M. Garcia, Ch. M. Vidor, I. Philippe, A. Jedalge, P. Duka, V. d'Endy, A. Cortot und D. Millau und andere. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde das Pariser Konservatorium zum Zentrum der musikalischen und pädagogischen Aktivitäten in Frankreich: die in Lille (1810) und Toulouse (1826) gegründeten Schulen wurden ihm unterstellt, die musikalischen Sekundarschulen (in Dijon, Lyon, Nancy und anderen Städten) wurden vom Generalinspektor aus den Reihen der leitenden Professoren des Pariser Konservatoriums beaufsichtigt. Im Jahr 1828 wurde die „Gesellschaft der Konzerte des Pariser Konservatoriums“ gegründet, die bis heute eine wichtige Rolle im Musikleben der Stadt spielt. Die Konzerte fanden im Gebäude des Konservatoriums und gelegentlich in Opernhäusern statt. Die 1801 gegründete Bibliothek des Pariser Konservatoriums verfügt über eine der größten Notensammlungen Frankreichs,

darunter Autographe von Werken, die für den Rom-Preis eingereicht wurden, sowie Bücher zu verschiedenen Bereichen der Musikwissenschaft. Das *Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris* ist der aktuelle Name des Konservatoriums.

### **Wiener Konservatorium**

Die Frage der Errichtung eines Konservatoriums in Wien nach dem Vorbild von Paris wurde erstmals 1808 gestellt. Zu dieser Zeit gab es in Wien nur ein einziges professionelles Orchester, die Hofkapelle, die vor allem für Hofkonzerte und Gottesdienste eingesetzt wurde und nur selten an öffentlichen Veranstaltungen teilnahm; die Amateurorchester hatten kein ausreichend hohes Niveau. 1812 wurde die *Gesellschaft der Musikfreunde* gegründet, zu deren Hauptzielen, „dem schönsten und wichtigsten Ziel“, die Errichtung eines Konservatoriums gehörte. Ein Jahr später wurde ein Komitee zur Errichtung eines Konservatoriums in Wien gegründet, und 1817 wurde eine Gesangsschule unter der Leitung des weltberühmten Opernkomponisten Antonio Salieri (1750-1825) eingerichtet. Im ersten Jahrgang der Singschule gab es 24 Schüler, die Ausbildung war auf 4 Jahre angelegt - für die Einladung von Instrumentallehrern fehlten die Mittel. Erst 1819 wurde der Geiger und spätere bedeutende Musikpädagoge Joseph Böhm (1795-1876) eingeladen, eine Instrumentalklasse zu unterrichten, womit der erste Schritt zur Entwicklung der Singschule zu einem echten Konservatorium getan war. In den ersten 12 Jahren wurden keine Studiengebühren erhoben. Das Konservatorium hatte ständig mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen, und das Fächerspektrum wurde nur langsam erweitert; die meiste Aufmerksamkeit wurde den Blasinstrumenten gewidmet, die vor allem von Amateurorchestern benötigt wurden; 1827 wurde die Studienzeit am Konservatorium auf sechs Jahre verlängert. Die Einführung von Studiengebühren im Jahr 1829 löste die Probleme nicht, und 1837 stand die Schule am Rande des Bankrotts. Erst ab 1843 erhielt das Konservatorium staatliche Subventionen.

Das Konservatorium bestand während des gesamten 19. Jahrhunderts als Privatinitiative und erreichte in den 1890er Jahren mit bis zu 1.000 Studenten eine herausragende Größe. Im Jahr 1909 wurde das Konservatorium unter kaiserliche Schirmherrschaft gestellt und in *Königlich-Kaiserliche Akademie für Musik und darstellende Kunst* umbenannt. Mit der Gründung der Republik im Jahr 1919 wurde die Akademie in Staatliche Akademie für Musik und darstellende Kunst umbenannt, 1970 in Hochschule für Musik und darstellende Kunst und 1998 in eine Universität umgewandelt. Die Akademie verfügt seit 1928 über Abteilungen für Theaterschauspieler und Musikpädagogik.



Wiener Konservatorium (2007)

Das hohe Niveau des Lehrkörpers hat dem Wiener Konservatorium den Ruf einer renommierten Musikhochschule auf europäischer Ebene eingebracht. Das Wiener Konservatorium war die Heimat einiger der bedeutendsten Musiker seiner Zeit: des Komponisten Anton Bruckner und seines Schülers Gustav Mahler. Heinrich Gustawowitsch Neuhaus (1888-1964), der herausragende sowjetische Pianist und Pädagoge, absolvierte das Wiener Konservatorium und gründete die russische Pianistenschule von Weltrang. Zu seinen Schülern gehörten Swjatoslaw Richter, Emil Gilels, Vera Gornostayeva, Yakov Zak, Yevgeny Malinin, Elisso Virsaladze und viele andere berühmte Pianisten. Ein Absolvent des Wiener Konservatoriums war der russische und sowjetische Dirigent Mariss Jansons (1943), einer der berühmtesten Musiker unserer Zeit. Mariss Jansons leitet derzeit den Chor und das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und ist Chefdirigent des Royal *Concertgebouw* Orchestra (Amsterdam).

### **Leipziger Konservatorium**

Ihr heutiger Name lautet Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. Das Leipziger Konservatorium, die erste höhere Musikschule in Deutschland, wurde 1843 von Felix Mendelssohn-Bartholdy gegründet. Als herausragender Musiker und öffentliche Persönlichkeit gelang es Mendelssohn, die besten Musiker Deutschlands in seiner Idee zu vereinen, was sich bald auszahlte. Während des gesamten 19. Jahrhunderts war das Ansehen des Leipziger Konservatoriums in Europa stets hoch. Dazu trug auch das Lehrerkollegium aus renommierten Gastmusikern bei - die Komponisten Niels Gade, Carl Reinecke und Robert Schumann, der berühmte virtuose Pianist Ignaz Moscheles, der weltbekannte Organist Max Reger und der brillante russische Cellist Karl Davydov, um nur einige zu nennen. Am Leipziger Konservatorium entstand eine ganze Musikschule, die „Leipziger Schule“. Es war eine Hochburg der Akademiker und



eine hochprofessionelle Kunstform, die Musiker aller Disziplinen ausbildete: Komponisten, Instrumentalisten, Sänger und Dirigenten. Die Namen der Leipziger Absolventen - Edvard Grieg, Isaac Albéniz und Leoš Janáček - sind in die Geschichte der Weltmusik eingegangen.

Die Ursprünge, die der Gründung der Konservatorien in Europa vorausgingen, sowie ihre Entwicklung und Verbreitung zeigen die Bedeutung dieses Phänomens als Faktor der Musikkultur im Allgemeinen, als Anreiz für die Erweiterung des musikalischen Wissens auf breiter Ebene und als Aktivierung der Voraussetzungen für neue Wege bei der Verbesserung der darstellenden Künste in allen ihren Richtungen.



Leipziger Konservatorium, zeitgenössische Ansicht

### **Empfohlene Literatur**

1. Kunst und Pädagogik der Musik: Geschichte und Moderne / Herausgeber T. A. Gaidamowitsch. Moskau, 1973.
2. Terentjewa N. A. Geschichte und Theorie der Musikpädagogik und -erziehung. Anleitung. Moskau, 1992.



## Kapitel 7

### **DIE GRÖSSTEN EUROPÄISCHEN INTERPRETEN DES 19. JAHRHUNDERTS**

Eine Notenschrift ist vom realen Klang so weit entfernt wie eine Landkarte von einer Landschaft.

*Der bedeutende russische Pädagoge L. Nikolajew, Autor des berühmten Handbuchs „Klavierschule“.*

Die Musikkultur des 19. Jahrhunderts eröffnete eine neue Phase der Konzertaufführung. Es war die Zeit der brillanten Virtuosen: Pianisten, Geiger, Sänger und Dirigenten, die in großen und kleinen Konzertsälen, in kaiserlichen Palästen und musikalischen Salons die breite Masse der Zuhörer eroberten. Damals wurde das Phänomen des Interpreten definiert, hinter dem die Magie der kolossalen Wirkung auf den Zuhörer stand, ein Mann mit einer brillanten technischen und virtuoson Begabung, mit den bezaubernden Möglichkeiten des musikalischen Klangs und der Kunst, ein großes Publikum zu erobern. In Ermangelung von Aufzeichnungsgeräten hinterließ das 19. Jahrhundert keine Spuren dieses spektakulären Anstiegs der Aufführungen, der in Europa bis dahin unbekannt war. Was bleibt, sind die begeisterten Reaktionen der Zuhörer, die Kritiken von Wohlwollenden und Unwissenden, die Spekulationen und Scherze, die Artikel in der Presse und die Überlegung, dass jede Interpretation nur einmal entstehen kann, denn jede neue Aufführung wird anders sein als die vorherige. Das ist der Zauber und die Unmittelbarkeit, die Einzigartigkeit und die größte emotionale Intensität, der höchste Flug des Geistes in andere Welten, diese subtile Substanz der Seele, die sich in den Klängen auflöst, aber diese Kunst kann nur „hier und jetzt“ existieren - das ist Performance. Die Namen der großen Interpreten des 19. Jahrhunderts sind heute das Erbe der Geschichte; sie bewegten die Gemüter und legten die Messlatte für die Qualität der Darbietung hoch und gaben sie wie einen Staffelstab an die nachfolgenden Generationen weiter, denn herausragende Interpreten hatten in der Regel ihre Schüler und Nachfolger.

In diesem Abschnitt beschränken wir uns auf die wichtigsten Persönlichkeiten der Aufführungsgeschichte des 19. Jahrhunderts. Eine vollständige Behandlung der europäischen Leistung würde eine spezielle Monographie erfordern.

#### **Große Geiger**

**Niccolò Paganini**, ein großer Geiger und Komponist, dessen Name seit jeher von Legenden umwoben ist, tauchte zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der Musikwelt als auffallende Erscheinung auf und revolutionierte die Aufführungskunst, indem er zur Verkörperung und zum Symbol des Musikers und Romantikers in all seinen Erscheinungsformen wurde.

Gibt es einen anderen Künstler, dessen Leben und Ruhm in einem solchen Glanz erstrahlte, einen Künstler, den die ganze Welt in ihrer schwärmerischen Verehrung als den König aller Künstler anerkennen würde?

*F. Liszt*

**Nicolo Paganini** (1782-1840) wurde in eine kleine Kaufmannsfamilie hineingeboren. Im Alter von vier Jahren waren die Mandoline, die Geige und die Gitarre seine Lebensbegleiter. Die Lehrer des zukünftigen Komponisten waren zunächst sein Vater - ein großer Musikliebhaber - und dann G. Costa - Violinist der Kathedrale San Lorenzo in Genua. Paganini gab sein erstes Konzert, als er 11 Jahre alt war. Das Konzert bot einige eigene Variationen des jungen Musikers über ein Thema aus dem französischen Revolutionslied „Carmagnole“.



Niccolò Paganini (1782-1840)

Sehr bald wurde Paganinis Name weithin bekannt. Er konzertierte in Norditalien und lebte von 1801 bis 1804 in der Toskana. In dieser Zeit komponierte er seine berühmten *Capricen für Violine solo*. Auf dem Höhepunkt seines Ruhmes gab Paganini seine Konzerttätigkeit für einige Jahre zugunsten des Hofdienstes in Lucca (1805-1808) auf, um dann endgültig zur Konzertmusik zurückzukehren. Nach und nach verbreitete sich Paganinis Ruhm über Italien hinaus. Viele europäische Geiger kamen, um sich mit ihm zu messen, aber keiner von ihnen war ein würdiger Rivale. Paganinis Virtuosität war phantastisch und seine Wirkung auf sein Publikum unglaublich und unerklärlich. Für seine Zeitgenossen war er ein Rätsel und ein Phänomen. Die einen hielten ihn für ein Genie, die anderen für einen Scharlatan; schon zu seinen Lebzeiten war sein Name von verschiedenen Phantasien und Legenden umgeben. Dies trug jedoch wesentlich zur Originalität seines „dämonischen“ Aussehens und seiner romantischen, mit den Namen vieler adliger Frauen verbundenen, biografischen Episoden bei. Im Alter von 46 Jahren, auf dem Höhepunkt seines Ruhmes, verließ Paganini Italien zum ersten Mal. Seine Konzerte in Europa erregten die Aufmerksamkeit der führenden Persönlichkeiten der Kunst. F. Schubert und H. Heine, J. W. Goethe und H. Balzac, E. Delacroix und T. A.

Hoffmann, R. Schumann, F. Chopin, F. Liszt, H. Berlioz, J. Rossini, J. Meyerbeer und viele andere standen unter dem hypnotischen Einfluss von Paganinis Violine[1].

[1] Internetseite // Ветлицына И. Niccolo Paganini // [www.belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)

Seine Klänge läuteten eine neue Ära in der darstellenden Kunst ein. Paganinis Spiel hatte alles, was für die Romantik so charakteristisch war - feurige Kämpfe der Leidenschaften, phantastisches, lebendiges oratorisches Pathos, Kontraste des Erhabenen und des Niederen, Programm und brillante, unbegreifliche Virtuosität, die die üblichen Violinspieltechniken (*Arpeggio, Pizzicato, Staccato, Doppelnoten, Akkorde und Flageoletts unter anderem*) ins Unerreichbare und Unmögliche verwandelte. Paganini brachte neue technische Effekte und klangliche Vielfalt ins Geigenspiel. „Der Teufel mit der Geige“ - ein solches Bild entstammt der Presse jener Jahre. Niemand, außer Paganini, konnte auf einer Saite wie auf vier und auf vier wie auf einer spielen. Er konnte dieselbe Note in drei Oktaven auf einmal spielen. Paganinis Geige klang wie ein Vogelgesang. Manchmal, als würde es mit seinem Meister konkurrieren, spricht es plötzlich mit menschlicher Stimme: „sein Instrument spricht wirklich, stöhnt, imitiert den Sturm, die Stille der Nacht, die Vögel, die vom Himmel herabkommen, aber nicht in den Himmel fliegen - in allem ist Poesie“[2].

[2] Ebenda.

Paganini bezeichnete die Geige als „meine Kanone“ und brachte damit seine Beteiligung an der nationalen Befreiungsbewegung Italiens zum Ausdruck, die im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts aufblühte. Die unbeugsame, rebellische Kunst des Geigers weckte bei den Italienern patriotische Gefühle und rief sie zum Kampf gegen soziale Ungerechtigkeit auf. Wegen seiner Sympathien für die Karbonaro-Bewegung und seiner antiklerikalen Äußerungen erhielt Paganini den Spitznamen „Genueser Jakobiner“ und wurde vom katholischen Klerus verfolgt. Seine Konzerte wurden von der Polizei, die ihn überwachte, oft verboten. Paganini, der bedeutendste Vertreter der Romantik in der Musik, war ein zutiefst nationaler Künstler. Seine Kunst entstammt weitgehend den künstlerischen Traditionen der italienischen Volks- und professionellen Musik.

Paganini verbrachte zehn Jahre (1828-1838) auf Konzertreisen in Europa. Er kehrte als schwerkranker Mann nach Hause zurück. Nach Paganinis Tod erlaubte die Kurie lange Zeit nicht, ihn in Italien zu bestatten. Erst viele Jahre später wurde seine Asche nach Parma überführt und dort beigesetzt.

Die Werke des Komponisten werden auch heute noch häufig auf den Konzertbühnen aufgeführt und fesseln das Publikum mit ihren endlosen Kantilenen, ihrer virtuoson Spritzigkeit, ihrer Leidenschaft und ihrer grenzenlosen Fantasie bei der Erkundung der instrumentalen Möglichkeiten der Violine. Zu den meistgespielten Werken Paganinis gehören das Rondo „Campanella“ („Glöckchen“) aus dem Zweiten Violinkonzert und das Erste Violinkonzert. Die berühmten „24 Capricen für Violine solo“ gelten bis heute als die Krönung der Violinvirtuosität. Zum Repertoire der Interpreten gehören auch einige Variationen von Paganini - über die Themen der Opern „Aschenputtel“, „Tancredi“ und „Moses“ von G. Rossini, über das Thema des Balletts „Die Hochzeit des Benevento“ von F. Süssmayr (der Komponist nannte dieses Werk „Die Hexen“) sowie die meisterhaften Werke „Der Karneval von

Venedig“ und „Perpetuum mobile“. Paganini brillierte nicht nur auf der Geige, sondern auch auf der Gitarre. Viele seiner Werke für Violine und Gitarre sind noch heute im Repertoire der Interpreten.

Die Musik Paganinis hat viele Komponisten inspiriert. Einige seiner Werke wurden von Franz Liszt, R. Schumann und K. Szymanowski für das Klavier bearbeitet. Die Melodien von „Campanella“ und der „Vierundzwanzig Capricen“ bilden die Grundlage für Bearbeitungen und Variationen von Komponisten verschiedener Generationen und Schulen: J. Brahms, S. Rachmaninoff und W. Lutosławski. Paganini besaß eine wertvolle Sammlung von Stradivari-, Guarneri- und Amati-Geigen, von denen er seine wunderbare, bevorzugte und berühmte Geige von Guarneri „del Gesù“ seiner Geburtsstadt Genua vermachte. Sie wird in der Stadtverwaltung aufbewahrt; einmal im Jahr spielen der Tradition nach die berühmtesten Geiger der Welt auf ihr. Auch russischen Geigern wurde diese Ehre zuteil: David Oistrach, Leonid Kogan und Sergej Stadler. Das romantische Bild des Musikers wird in der Novelle „Florentinische Nächte“ von H. Heine und in dem Roman „Die Verurteilung Paganinis“ von A. Winogradow, in Leonid Menakers Film „Niccolo Paganini“ (1982) und in Bernard Roses Film „Paganini: Der Teufelsgeiger“ (2013) dargestellt. „Paganini ist unsterblich. In seinen Werken lebt ein rebellischer Geist, der noch immer von dem unerklärlichen Charme der üppigen Melodien, dem Luxus der instrumentalen Farben und der Poesie der Bilder angezogen wird“[1].

[1] Raaben L. N. Das Leben bemerkenswerter Geiger. Moskau; Leningrad, 1967. S. 73.

Paganinis Vortragskunst spielte eine bedeutende Rolle für die Entwicklung des europäischen Instrumentalismus insgesamt. Die Geigenmusik wurde außerordentlich populär, und eine ganze Schar von Geigern - Solisten und Komponisten - wuchs heran. Das 19. Jahrhundert war gekennzeichnet durch das Auftauchen talentierter Geiger in fast allen Ländern Europas. So wurde in Belgien durch die Bemühungen der berühmten Geiger und Komponisten **Charles Beriot** (1802-1870) **und Henri Vieuxtemps** (1820-1881) eine nationale Violinschule gegründet. Charles Beriot gilt als Begründer der französisch-belgischen virtuos-romantischen Violinschule, der später bedeutende europäische Geiger angehörten. Henri Vieuxtemps studierte bei Beriot. Bériots Handbuch der Violine (*L'École transcendante du violon*, 1858), das in die meisten europäischen Sprachen übersetzt wurde, war bis Mitte des 20. Jahrhunderts das bei weitem am meisten verwendete Lehrbuch, auf dessen Grundlage viele Generationen von Geigern ihre ersten Schritte unternahmen. Der größte Teil von Beriots kompositorischem Vermächtnis sind seine zehn Konzerte für Violine und Orchester und seine Etüden für pädagogische Zwecke.

**Henri Vieuxtemps** (1820-1881) wurde in eine Musikerfamilie hineingeboren. Er lernte ab dem 5. Lebensjahr Geige, spielte ab dem 7. Lebensjahr öffentlich und war in Brüssel, Antwerpen und anderen belgischen Städten erfolgreich.



Charles Bériot (1802-1870)



Henri Vieuxtemps (1820-1881)

Von 1828 bis 1831 studierte er bei Charles Bériot in Paris, danach Harmonie bei Sechter in Wien und Komposition bei A. Reicha in Paris (1835). In Wien führte er 1834 Beethovens Violinkonzert unter großem Beifall auf und weckte damit das Interesse an diesem (damals vergessenen) Werk. Im selben Jahr trat er in London auf, wo er auch N. Paganini traf. Vieuxtemps weitere künstlerische Biografie wurde stark von russischen Verbindungen beeinflusst, beginnend mit seiner Reise 1838 nach Petersburg und Moskau. In Russland arbeitete Vieuxtemps von 1845 bis 1852 als Hofsolist in Petersburg, gab Konzerte in vielen russischen Städten und war Mitglied eines Quartetts. Seine Kontakte zu M. I. Glinka, A. S. Dargomyschski, A. N. Serow, W. F. Odojewski und A. G. Rubinstein sowie seine Bekanntschaft mit der russischen Kunst bereicherten sein Werk. Sein Talent erreichte seine volle Reife in Russland, wo er beim russischen Publikum außerordentliche Popularität erlangte. Nachdem er Russland 1852 verlassen hatte, lebte er in Brüssel, Frankfurt am Main und Paris und unternahm ausgedehnte Reisen in die USA und den Nahen Osten. 1860 gab er erneut Konzerte in Petersburg und Moskau. Nach 1871 stellte er aus Krankheitsgründen seine Tätigkeit als Schauspieler ein. Er war Professor am Brüsseler Konservatorium (1871-1873), wo er bei **Eugène Ysaÿe** studierte, der später als Soloviolinist internationales Ansehen erlangte. Kurz vor seinem Tod im Jahr 1879 zog Vieuxtemps nach Algerien. Er ist als einer der größten romantischen Geiger in die Musikgeschichte eingegangen. Zusammen mit Charles Bériot und Eugène Ysaÿe gehörte er zu den drei Künstlern, die die nationale belgische Violinschule gründeten. Vieuxtemps schrieb zahlreiche Werke für die Violine, die sich bis heute großer Beliebtheit erfreuen. Die sieben Violinkonzerte von Vieuxtemps für Violine und Orchester waren ein grundlegender Meilenstein in der Entwicklung des virtuosen Violinkonzerts. Hier führte der Komponist die von Paganini begründete Gattung des „großen“ romantischen Violinkonzerts fort und entwickelte sie weiter. Seine anderen Werke (Etüden, Variationen und Fantasien)



sind nach wie vor wichtige Repertoirestücke für Geiger. Seine Bearbeitung von A. Aljabjews berühmter Romanze „Die Nachtigall“ für Violine ist weithin bekannt.

Ein anderer berühmter belgischer Geiger, **Eugène Ysaÿe**, ist nicht nur als Geiger und Komponist, sondern auch als Dirigent in die Musikgeschichte eingegangen.



Eugène Ysaÿe (1858-1931)



Henryk Wieniawski (1835-1880)

**Eugène Ysaÿe** (1858-1938) war ein herausragender Geigenvirtuose, der die romantische Aufführungstradition des 19. Jahrhunderts fortsetzte. Ysaÿes Weg auf die Konzertbühne war nicht einfach. Bis 1882 war er Violinist und Leiter eines Berliner Orchesters mit einem Café als Begleiter. Erst auf Drängen von Anton Rubinstein, den Ysaÿe als „seinen wahren Lehrer der Interpretation“ bezeichnete, verließ er das Orchester und begab sich mit Rubinstein auf eine Skandinavientournee, die seine Karriere als einer der größten Geiger der Welt bestimmen sollte. Ysaÿes darstellerische Fähigkeiten wurden in Paris besonders bewundert. Inspiriert von Ysaÿes Spiel schrieben berühmte französische Komponisten - C. Franck, C. Saint-Saëns, H. Fauré und E. Chausson - Violinwerke speziell für ihn. Im Jahr 1886 ließ sich Ysaÿe in Brüssel nieder. Hier gründete er ein Quartett, das zu einem der besten in Europa wurde, organisierte Sinfoniekonzerte (die so genannten "Ysaÿe - Konzerte"), bei denen die besten Künstler auftraten, und unterrichtete am Konservatorium. Mehr als 40 Jahre lang setzte Ysaÿe seine Konzerttätigkeit fort. Er trat nicht nur als Geiger, sondern auch als herausragender Dirigent mit großem Erfolg auf und war vor allem für seine Aufführungen von Werken von L. Beethoven und französischen Komponisten berühmt. Er dirigierte Beethovens Oper „Fidelio“ am Covent Garden Theater in London und war von 1918 bis 1922 Chefdirigent des Orchesters von Cincinnati (USA). Aufgrund von Diabetes und einer Handkrankheit begann Ysaÿe gegen Ende seines Lebens, seine Auftritte einzuschränken. Zuletzt spielte er 1927 in Madrid das Beethoven-Konzert unter der Leitung von Pablo Casals und dirigierte die „Heroische Sinfonie“ und ein

Tripelkonzert mit Alfred Cortot, Jacques Thibaud und Pablo Casals, den führenden Musikern jener Zeit. 1930 fand Ysaÿes letzter Auftritt statt. Er hinkte, da er beinamputiert war, und dirigierte in Brüssel ein 500-köpfiges Orchester anlässlich des 100-jährigen Jubiläums der Unabhängigkeit des Landes. Ysaÿe, der bereits schwer erkrankt war, hörte sich Anfang des folgenden Jahres, kurz vor seinem Tod, eine Aufführung seiner Oper „Peter, der Bergmann“ an.

Die Romantik brachte eine Vielzahl von Konzertwerken berühmter Virtuosen hervor. Fast alle sind in Vergessenheit geraten, und auf der Konzertbühne sind nur noch hochkünstlerische Beispiele zu sehen. Dazu gehören Werke von **Henryk Wieniawski** (1835-1880), einem herausragenden polnischen Geiger des 19. Jahrhunderts. Seine Konzerte, Mazurken, Polonaisen und anderen Konzertstücke gehören zum Repertoire eines jeden Geigers und sind auf der Bühne wegen ihres unbestrittenen künstlerischen Wertes, ihres lebendigen nationalen Stils und der brillanten Nutzung der virtuoson Möglichkeiten des Instruments beliebt. Die Arbeit des polnischen Geigers basiert auf der Volksmusik, die er in seiner Kindheit erlebt hat. Er lernte es künstlerisch durch die Werke von F. Chopin, S. Moniuszko und K. Lipinski, mit denen er in Kontakt war. Ab 1848 unternahm Wieniawski eine intensive Reise durch Europa und Russland, die bis zum Ende seines Lebens andauerte. Er trat an der Seite von F. Liszt, A. Rubinstein, A. Nikisch, K. Dawydow, H. Ernst, I. Joachim, S. Tanejew und anderen herausragenden Musikern seiner Zeit auf und sorgte mit seinem feurigen Spiel für allgemeine Begeisterung. Wieniawski war zweifelsohne der beste Geiger der Romantik. Niemand konnte es mit ihm aufnehmen, was die emotionale Intensität und den Umfang seines Spiels, die Schönheit seines Klangs und seine magische Virtuosität angeht. Diese Eigenschaften sind auch in seinen Kompositionen zu finden und bestimmen die Bandbreite der Ausdrucksmittel, der Bildsprache und der farbigen Instrumentierung.

Wieniawskis Aufenthalt in Russland, wo er Hofsolist (1860-1872) und erster Professor der Violinklasse am Petersburger Konservatorium (1862-1868) war, hatte einen fruchtbaren Einfluss auf die Entwicklung seiner Kunst. Hier schloss er enge Freundschaft mit P. I. Tschaikowsky, Anton und Nikolai Rubinstein, A. Jessipowa, C. Cui und anderen russischen Musikern, und hier komponierte er zahlreiche Werke. Zwischen 1872 und 1874 tourte Wieniawski mit A. Rubinstein durch Amerika und unterrichtete später am Brüsseler Konservatorium. Während einer Russlandreise im Jahr 1879 erkrankt Wieniawski schwer. Auf Wunsch von Nikolai Rubinstein wurde er von Nadeschda Filaretowna von Meck, einer bekannten Mäzenin und Philanthropin von Tschaikowsky, in ihrem Haus untergebracht. Trotz sorgfältiger medizinischer Behandlung starb Wieniawski, bevor er das Alter von 45 Jahren erreichte. Sein Herz war durch die Strapazen seiner Konzerttätigkeit geschädigt worden.

Wieniawskis Schaffen ist ganz und gar mit der Violine verbunden, so wie Chopins Werk mit dem Klavier verbunden war. Er ließ die Geige eine neue farbige Sprache sprechen, zeigte ihre klanglichen Möglichkeiten und virtuose, märchenhafte Verzierungen. Viele der von ihm gefundenen Ausdruckstechniken bildeten die Grundlage für die Violintechnik des 20. Jahrhunderts.

Insgesamt komponierte Wieniawski etwa 40 Werke, von denen einige unveröffentlicht blieben. Heute wird Wieniawskis Musik häufig auf der Bühne aufgeführt: seine beiden Violinkonzerte, Mazurken und Polonaisen sind sehr beliebt. Andere Werke wie „Die Legende“, Scherzo Tarantella, Originalthema und Variationen, „Russischer Karneval“ und Fantasie über Themen aus Gounods Oper „Faust“ u.a. haben einen festen Platz im Repertoire der Geiger. Wieniawskis Werke beeinflussten nicht nur die Werke von Geigern wie Eugène Ysaÿe, der sein Schüler



war, oder Fritz Kreisler, sondern generell viele Werke des Violinrepertoires, wobei es genügt, Werke von P. I. Tschaikowsky, N. A. Rimski-Korsakow und A. K. Glasunow zu nennen. Der polnische Virtuose schuf ein besonderes „Geigenbild“, das durch seine konzertante Brillanz, Anmut, romantische Gefühlsüberhöhung und authentische Volkstümlichkeit besticht.

## Große Pianisten

Paganini hatte einen enormen Einfluss auf die weitere Entwicklung nicht nur der Geigenkunst, sondern des Instrumentalismus in ganz Europa. Die großen Pianisten des 19. Jahrhunderts bildeten einen besonderen Zweig der darstellenden Künste. Das Phänomen Paganini hatte einen enormen Einfluss auf die Musik von **Franz Liszt**, der das Spiel des italienischen Maestros als „ein übernatürliches Wunder“ bezeichnete. Als Franz Liszt 1831 in Paris Paganini spielen hörte, war er verblüfft und erstaunt zugleich. Liszt schrieb später, dass er nach diesem Konzert wie neu geboren war.

Liszt begann daraufhin, seine pianistischen Fähigkeiten grundlegend zu überdenken, um die technische Perfektion Paganinis zu erreichen. Es folgten viele Stunden Klavierunterricht, in denen Liszt von einem Gedanken heimgesucht wurde: „Wenn ein Geiger so spielen kann, was kann dann ein Pianist, unter dessen Händen ein Instrument steht, das einem ganzen Orchester entspricht?“[1]

[1] Milstein, J. I. F. Liszt: in 2 Bänden. Moskau, 1956. Bd. 1. S. 105.

Liszt fuhr mit diesem Gedanken fort: „Im Volumen von sieben Oktaven umfasst das Klavier das Volumen des gesamten Orchesters, und zehn menschliche Finger reichen aus, um die Harmonien wiederzugeben, die in einem Orchester nur durch die Vereinigung vieler Musiker übertragen werden können.“[2]

[2] Ebenda. Bd. 2. S. 5-6.

Liszt unternahm eine pianistische Reform, die die technischen, klanglichen und koloristischen Möglichkeiten des Klaviers ins Unendliche erweiterte. Unter Liszts Fingern vermittelte das Klavier den intonatorischen und farblichen Reichtum des symphonischen Orchesters. Er nahm das Instrument in seiner ganzen harmonischen Fülle, erweiterte den Einsatz der Klaviatur kühn, die Passagen der „kleinen Töne“ schwebten über die Klaviatur, die melodischen Linien wurden wunderschön „geflochten“, kraftvolle Akkorde und Oktaven ließen das Instrument mit voller Stimme „singen“. Diese neuen Techniken des Liszt'schen Klavierspiels erhielten die Namen „*al fresco*“ (Vollklang) und „*koloristische Bereicherung*“ (die bunte Vielfalt des Instruments). Liszt war der brillianteste Vertreter der Romantik. Das Spiel des großen Künstlers zeichnete sich durch seine außergewöhnliche Vorstellungskraft und emotionale Kraft aus. Nach den Erinnerungen von Zeitgenossen schien er einen ununterbrochenen Strom poetischer Ideen auszustrahlen, der die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer mit Macht fesselte.

Schon der Anblick von Liszt auf der Bühne erregte die Aufmerksamkeit aller. Er war ein leidenschaftlicher, inspirierter Redner. Während eines Konzerts war es, als ob ein überirdischer Geist ihn erfüllte, seine Erscheinung verwandelte sich, seine Augen leuchteten, sein Haar flatterte, sein Gesicht nahm einen erstaunlichen

Ausdruck an. Als brillanter Virtuose, freier Künstler und extravagante Persönlichkeit mit romantischer Ausstrahlung entdeckte Liszt, ebenso wie Paganini, einen *neuen Typus des Interpreten* für die europäische Kultur. Wie Paganini begann auch Liszt als Solist aufzutreten und spielte einen ganzen Abend lang allein, erstmals 1839 in Rom. Liszt selbst nannte dieses Konzert scherzhaft einen „musikalischen Monolog „[1].

[1] Alexejew A. D. Geschichte des Klavierspiels. In 2 Teilen. Moskau, 1967. Teil 2. S.135.

Mit diesem Datum begann die Geschichte des Soloklavierspiels.



Ein Morgen bei Liszt: Kriehuber, Berlioz, Czerny, Liszt, Ernst.  
Kriehubers Lithographie

Liszts Konzertreisen schufen einen für die damalige Zeit neuen Typus des Interpreten - nicht nur einen brillanten Virtuosen, sondern auch einen ernsthaften Musiker und Pädagogen. Liszt trat als Förderer herausragender Werke der Weltmusik auf. Das Ausmaß seiner pädagogischen Arbeit war wirklich gigantisch. Die Geschichte der Musikkultur hatte so etwas noch nie erlebt. Liszt spielte seine Transkriptionen von Sinfonie- und Orgelmusik. Beethovens Sinfonien und Johann Sebastian Bachs Orgelwerke wurden dem Publikum zunächst in Klavierabschriften zugänglich gemacht. Die wenig bekannten Lieder Schuberts wurden in Liszts Transkriptionen zu neuem Leben erweckt. Liszt transkribierte fast alle Opernmeisterwerke seiner Zeit: von W. A. Mozart, W. Bellini und G. Verdi bis R. Wagner. Liszt verfolgte hier nicht den Weg der „leeren Virtuosität“, sondern strebte danach, die zentralen Ideen und Bilder der Opern zu verkörpern. Zu diesem Zweck wählte er die zentralen Episoden und dramatischen Wendungen aus und schuf so eine kurze dramatische Zusammenfassung der Oper in der Klavierfassung. Liszts Operntranskriptionen u.a. von Mozarts „Don Giovanni“, Verdis „Rigoletto“ und

Wagners „Isoldes Tod“ gehören heute zum Repertoire herausragender Pianisten und sind ein fester Bestandteil der Klavierliteratur. Liszt spielte zahlreiche Bearbeitungen von Werken russischer Komponisten, die er schätzte und in denen er viel Neues und Innovatives sah: Aljabjews „Nachtigall“, „Tschernomors Marsch“ aus Glinkas Oper „Ruslan und Ljudmila“, Dargomyschskis „Tarantella“ und die „Polonaise“ aus Tschaikowskys Oper „Eugen Onegin“.

Liszts Persönlichkeit ist auffallend vielschichtig und universell. In der zeitgenössischen Kultur wird Liszts Musik ganz selbstverständlich als geistiges „Weltbild“ verstanden. Die Gestalt von Franz Liszt erhebt sich „unter den Säulen und Titanen, die auf ihren Schultern das Gebäude der großen Musikkultur der Welt tragen“, und von ihm gehen geistige Fäden aus, die bis ins 20. Jahrhundert zurückreichen und teilweise die kulturelle Landschaft der Moderne bestimmen[1].

[1] Martynowa O. W. Kontinuität der künstlerischen und ideologischen Ansichten von Franz Liszt im Kulturraum: geistige Fäden vom 19. zum 21. Jahrhundert // Franz Liszt. Über die Interpretation des Genies / Sammlung von Artikeln über die Materialien der Internationalen wissenschaftlich-praktischen Konferenz. 16. - 18. Februar 2012. S. 7-11.

**Frédéric Chopin** ist als herausragender Pianist in die Geschichte eingegangen. Chopin war ein Vertreter der romantischen Kunst, aber sein Image unterschied sich von dem Glanz, der Bravour und der rhetorischen Größe seiner zeitgenössischen Virtuosen. Seine Ästhetik und seine Psyche waren introvertiert und zielten darauf ab, subtile psychologische und schnell wechselnde Stimmungen auszudrücken, wobei der *Klavierklang* selbst, sein *Anschlag*, seine Flüchtigkeit und das „*Singen hinter dem Instrument*“, das einen besonderen *legalistischen* (kohärenten) Fingeranschlag erfordert, eine enorme Bedeutung hatten. Die melodische und rhythmische Seite von Chopins Werken brachte das *tempo rubato* zum Leben - eine besondere Beherrschung von Rhythmus und Bewegung in der Musik, die Chopin selbst bis zur Perfektion beherrschte. Franz Liszt hinterließ sehr subtile Bemerkungen über Chopins Vortragsstil und sein Klavierspiel, das sich grundlegend von der vorherrschenden Mode der Zeit unterschied: „Durch sein Spiel erweckte der große Künstler Gefühle der Bewunderung, der Ehrfurcht und der Scheu, die das Herz erfüllen, wenn man sich in der Nähe übernatürlicher Wesen befindet, in der Nähe derer, die man nicht erkennen, verstehen oder umarmen kann. Bei ihm schwankte die Melodie wie ein Schiffchen auf dem Kamm einer mächtigen Welle, oder sie hob sich im Gegenteil sanft ab, wie eine Vision aus der Luft, die plötzlich in dieser greifbaren und fühlbaren Welt auftauchte. Chopin bezeichnete diese Spielweise, die seinem virtuosen Spiel ein besonderes Gepräge gab, zunächst mit dem Wort *tempo rubato*: Tempo ausweichend, böig, Größe flexibel, zusammen klar und schwankend, schwankend wie eine Flamme, die vom Wind geweht wird, wie eine Ähre auf einem Feld, die vom sanften Wehen der warmen Luft aufgewühlt wird, wie die Wipfel der Bäume, die von starken Windböen in verschiedene Richtungen geschwungen werden... Er schien zu versuchen, diese Art und Weise seinen vielen Schülern beizubringen, vor allem seinen Landsleuten, denen er den Zauber seiner Inspirationen vor anderen vermitteln wollte“[1].

[1] Liszt F. F. Chopin. Moskau, 1956. S. 170-180.

Diese Grundsätze, „Chopins Ratschläge für Pianisten“, die der Komponist seinen Schülern hinterließ und die von Generation zu Generation weitergegeben wurden, sind für die Aufführung romantischer Musik unerschütterlich geblieben. Seine Liebe zum Musikunterricht war das Markenzeichen Chopins, eines der wenigen großen Künstler, die der Musikpädagogik viel Zeit widmeten.

In den Künsten von **Franz Liszt** und **Frédéric Chopin** fand der Pianismus seine zufriedenstellendsten, brilliantesten und unnachahmlichen Vertreter. Aber neben ihnen gab es eine ganze Reihe von virtuosen Pianisten. Im 19. Jahrhundert wurde die Messlatte für die technische Beherrschung hoch gelegt. Die Mode der Zeit waren Fantasien über Opernmotive, Paraphrasen und Transkriptionen, die von den Interpreten selbst geschaffen wurden. Solche Stücke wurden schnell und ohne jegliche kreative Anstrengung erstellt. Die besten Motive aus beliebten Opern wurden ausgewählt und mit einem spektakulären pianistischen „Rahmen“ versehen. Jeder Komponist war bestrebt, ein für ihn vorteilhafteres Werk mit „durchbrochenen“ Passagen und Oktavfolgen zu schaffen. Es entstanden immer mehr Salon- und Konzertstücke, und Konzertetüden wurden weit verbreitet. Sie wurden als „romantisch“ und „melodisch“ bezeichnet. Die Zahl der virtuosen Pianisten war groß und sie genossen wohlverdienten Ruhm. Ihre Konzertreisen führten sie in verschiedene europäische Städte - Wien und Paris, Leipzig und Prag, Warschau und Rom, ganz Europa schien dem Zauber der virtuosen Pianisten erlegen zu sein. Hier sind einige der Namen, die in die Geschichte eingegangen sind: *Johann Hummel* (1778-1837), *Friedrich Kalkbrenner* (1785-1849), *Sigismund Thalberg* (1812- 1871), *Theodor Döhler* (1814-1856), *Ignatz Moscheles* (1794-1870), *Johannes Kramer* (1771-1856), *Muzio Clementi* (1752-1832).



Virtuosen aus den 30er und 40er Jahren. Eine Lithographie von Morin. Sitzend von links nach rechts: E. Wolf, A. Hanselt, F. Liszt, stehend: J. Rosenhain, T. Döhler, F. Chopin, A. Dreischock, S. Thalberg



Carl Czerny (1791-1856)

Unter diesen Namen sticht die Gestalt von **Carl Czerny** (1791-1856) hervor, der sich in seiner Jugend als Virtuose vielversprechend zeigte, sich dann aber sein ganzes weiteres Leben der Komposition und Pädagogik widmete. Als Pädagoge hatte Carl Czerny einen großen Einfluss auf die Entwicklung des Klavierspiels und hinterließ zahlreiche Nachkommen seiner Schüler. F. Liszt, T. Döhler, T. Leschetizky und viele andere berühmte Pianisten studierten bei ihm. Zahlreiche Etüden von C. Czerny, „Schulen der Geläufigkeit“ verschiedener Werke sind nach wie vor eine notwendige Grundlage für die Klavierausbildung für Profis und Musikliebhaber.

### **Große Sängerinnen und Sänger**

Die Werke von G. Rossini, G. Donizetti und V. Bellini eröffneten Anfang des 19. Jahrhunderts eine neue Seite der Operngattung, die sich im Laufe des Jahrhunderts glänzend entwickelte. Dies war das Zeitalter des entwickelten *Belcanto*. Während die Virtuosität als solche das Hauptziel des Operngesangs im 18. Jahrhundert war, verlangten die Opernwerke zu Beginn des 19. Jahrhunderts nach anderen Gesangsmethoden, die dazu beitrugen, die stärker personalisierten Emotionen und Persönlichkeiten der Charaktere in Übereinstimmung mit dem lyrischen und dramatischen Charakter der Oper auszudrücken. Ein solcher Gesang erforderte Abwechslung und schnelle Wechsel von dynamischen und dramatischen Schattierungen, die durch bloße Virtuosität und eine Fülle von Koloraturen nicht erreicht werden konnten. Diese Aufgabe wurde durch den *Kantilenen*-Gesang (von lat. *cantilena* - singen; eine Melodie anstimmen) effektiver erfüllt, wobei ein breiterer Gesangsatem erforderlich war, als dessen „Pionier“ Bellini zu Recht gilt, dessen Arien von den Interpreten verlangen, mit einem langen Atem zu kantilenen. Natürlich wurde die Virtuosität lange Zeit beibehalten, aber sie hörte allmählich auf,



eigenständig zu sein, und wurde zu einem Mittel des künstlerischen Ausdrucks. Die Konfrontation mit der blanken Virtuosität erreichte einen Punkt, an dem Rossini begann, alle Noten und notwendigen Verzierungen in den Notentexten der Gesangsstimmen detailliert aufzuschreiben, um der schlechten Tradition der Solisten jener Zeit Einhalt zu gebieten, zu improvisieren und alle Arten von Koloraturen hinzuzufügen, um ihr persönliches Können zu demonstrieren. Im 19. Jahrhundert gab es eine endgültige Klassifizierung der Stimmen, an die wir heute gewöhnt sind, ihre Rolle hat sich nicht weiter revolutionär verändert. Die Rollen des *Baritons* und des *Basses* wurden schließlich getrennt, und *Tenor*, *Alt* und *Mezzosopran* besetzten die ihnen zustehenden Positionen. Der weibliche Sopran setzte sich immer mehr durch. Diese Zeit wurde von Primadonnen und Solosängern beherrscht, die Komponisten, Librettisten und Impresarios ihre Bedingungen frei diktierten. Ermöglicht wurde der effektive Einsatz der Stimmen durch die genialen Errungenschaften der Gesangspädagogik jener Zeit, die die Grundlagen für die Verbesserung des Stimmapparates bildeten und im Wesentlichen auch heute noch aktuell sind. Wir wollen uns auf einige Namen konzentrieren, die in die Geschichte der Musikkultur des 19. Jahrhunderts eingegangen sind.

**Maria Malibran**, eine Koloratur-Mezzosopranistin, war eine der herausragenden Sängerinnen des 19. Jahrhunderts. Ihre schauspielerische Begabung zeigte sich vor allem in Rollen, die von tiefer Emotion, Pathetik und Leidenschaft geprägt waren. Ihr Auftritt zeichnete sich durch improvisatorische Freiheit, Kunstfertigkeit und technische Perfektion aus.



Maria Malibran (1808-1836)

Die Stimme **Maria Malibrans** (1808-1836) zeichnete sich durch ihre besondere Ausdruckskraft und die Schönheit des Timbres in den unteren Lagen aus. Jede Rolle, die sie vorbereitete, bekam einen einzigartigen Charakter, denn eine Rolle zu spielen bedeutete für Malibrans, sie in der Musik und auf der Bühne zu leben. Deshalb wurden ihre Desdemona, Rosina in den Opern von G. Rossini, Semiramis, Amina in den Opern von V. Bellini berühmt. Maria war die unnachahmliche Desdemona in Rossinis Otello. Ihre Interpretation des traurigen Weidenliedes hat die Phantasie von Alfred de Musset beflügelt. Er drückte seine Eindrücke in einem Gedicht aus dem Jahr 1837 aus:

Das kann nur der Kummer aus der Brust nehmen,  
Der sterbende Ruf einer Seele, die das Leben bedauert.  
So sang Desdemona vor ihrem letzten Schlaf...

Zuerst war es ein reiner Klang, durchdrungen von Sehnsucht,  
Berührte nur einen kleinen Teil der Tiefe des Herzens,  
Wie von einem Nebel umhüllt,  
Wenn der Mund lacht, aber die Augen voller Tränen sind...  
Hier wird die traurige Strophe zum letzten Mal gesungen,  
Das Feuer ist in einer Seele erloschen, die des Glücks und des Lichts beraubt ist,  
Auf der Harfe kummervoll, sehnsüchtig geplagt,  
Das Mädchen beugte sich nieder, traurig und blass,  
Als hätte sie erkannt, dass irdische Musik  
Ihre Seele nicht zum Singen bringen konnte.  
Aber sie sang und schluchzte und sank,  
In ihrer Sterbestunde ließ sie ihre Finger auf die Saiten fallen[1].

[1] Internetseite // Самин Д. К. 100 великих вокалистов // Электронная библиотека. Modern Lib.ru. С. 6.

Maria Malibrans wurde in die Familie des berühmten spanischen Sängers, Gitarristen, Komponisten und Gesangslehrers Manuel García geboren. Sie führte ein glänzendes und kurzes Künstlerleben und war mit dem berühmten Geiger Charles Berio verheiratet. Fiel vom Pferd und starb im Alter von 28 im Jahr 36. Ebenso berühmt war ihre eigene Schwester **Pauline Viardot-Garcia**.

**Pauline Viardot** (1821-1910) war auf vielfältige Weise mit der russischen Kultur verbunden. Als sie in eine berühmte Musikerfamilie hineingeboren wurde, war ihre Patentante Fürstin Praskowja Andrejewna Golizyna, nach der sie auch benannt wurde. Die Fürstin Golizyna ist bekanntlich das Vorbild für die Gräfin in Puschkins „Pique Dame“ gewesen. Paulines erster Musiklehrer war ihr Vater, der ihr die Liebe zur ernsten Musik und zu Johann Sebastian Bach vermittelte. Pauline wurde bis zu ihrem 15. Lebensjahr als Pianistin ausgebildet und nahm sogar Unterricht bei Franz Liszt. Der tragische Tod ihrer Schwester zwang Pauline Viardot, ihre Pläne zu ändern, und sie beschloss, sich dem Gesang zu widmen. Ihre ersten Konzerte in Deutschland gab sie mit Charles Berio, dem Ehemann ihrer Schwester. So begann die Gesangskarriere von Pauline Viardot. Sie trat in verschiedenen europäischen Theatern auf und gab zahlreiche Konzerte. Sie erlangte schnell Ruhm und Anerkennung in der Presse. So bezeichnete Theophile Gautier die Stimme von Pauline Viardot als „eines der großartigsten Instrumente, die man hören kann, und einen Stern erster Größenordnung unter den sieben Strahlen“. Pauline Viardot brillierte in Opern von Meyerbeer, Mozart, Gluck, Rossini, Bellini und Donizetti. 1843 kam Pauline Viardot für die Tournee des Italienischen Theaters nach Petersburg. Für ihr Debüt wählte Viardot die Rolle der Rosina in „Der Barbier von Sevilla“.



Besondere Freude unter den Petersburger Musikliebhabern löste eine Szene des Gesangsunterrichts aus, in der die Künstlerin, unerwartet für das russische Publikum, die Romanze A. Aljabjews „Die Nachtigall“ eingefügt hat. Es war ein voller Erfolg. Viardot band enge Bekanntschaft mit den besten Vertretern der russischen künstlerischen Intelligenz: oft besuchte das Haus Wiljegorskij, für viele Jahre, einer ihrer besten Freunde war Graf Matwej Jurjewitsch Wiljegorskij. Bei einer der Aufführungen war auch Iwan Sergejewitsch Turgenjew anwesend, der bald darauf den prominenten Besuchern vorgestellt wurde. Wie A. F. Koni schrieb: „Turgenjews Enthusiasmus war in seine Seele eingedrungen und blieb dort für immer und beeinflusste das gesamte persönliche Leben dieses Mannes, der nur eine Frau hatte.“ So begann die romantische Liebe eines ganzen Lebens, die nur durch den Tod von I. S. Turgenjew unterbrochen wurde.



Pauline Viardot-Garcia

Pauline Viardot lebte ein langes Leben. Nach ihrem Rückzug von der Bühne engagierte sie sich in der Gesangspädagogik, komponierte Musik und erwies sich als Kammersängerin ersten Ranges. Hier eine Erinnerung an einen musikalischen Abend im Hause Viardot: „An einem der musikalischen ‚Donnerstage‘ im Hause Viardot im Jahre 1879 ‚gab‘ die Sängerin, die damals schon über 60 Jahre alt war, den Bitten um Gesang nach und wählte die Schlafwandelszene aus Verdis „Macbeth“. Saint-Saëns setzte sich an den Flügel. Frau Viardot trat in der Mitte des Saals auf. Die ersten Töne ihrer Stimme schlugen einen seltsamen gutturalen Ton an; Töne wie diese sind einem rostigen Instrument gerade noch entkommen, aber nach ein paar Takten wurde die Stimme wärmer und eroberte mehr und mehr das Publikum ... Alles durchdrungen von keiner vergleichbaren Ausführung, in der eine brillante Sängerin so vollständig mit der brillanten tragischen Schauspielerin

verschmolz. Nicht eine Nuance der furchtbaren Grausamkeit der verstörten weiblichen Seele geht verloren, und als die Sängerin ihre Stimme in ein sanftes, schmeichelndes Pianissimo senkte, aus dem Klage und Angst und Qual zu hören waren, sang sie, sich die weißen, schönen Hände reibend, ihren berühmten Satz. „Kein arabischer Duft kann den Blutgeruch dieser kleinen Hände auslöschen...“ - Ein Schauer der Freude durchlief alle Zuhörer. Keine theatralische Geste, Sinn für Proportionen in allem, erstaunliche Diktion: jedes Wort kam klar heraus, inspirierte, leidenschaftliche Darbietung in Verbindung mit dem kreativen Konzept des Liedes, das sie in Perfektion sang“[1].

[1] Internetseite // Pauline Viardot-Garcia // [www.belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)

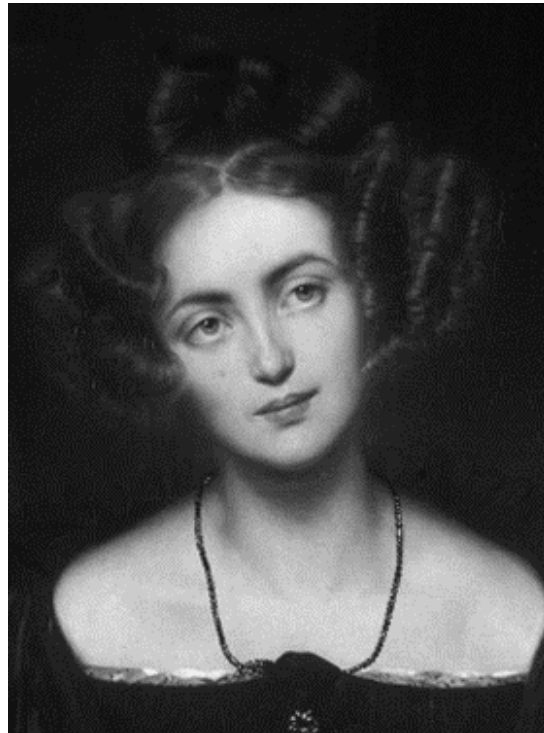
Pauline Viardot schrieb Romanzen zu Versen der russischen Dichter Puschkin, Lermontov, Kolzow, Turgenew, Tjutschew und Fet. Sammlungen ihrer Liebesromanzen wurden in Petersburg veröffentlicht und waren sehr bekannt. Außerdem schrieb sie mehrere Operetten auf der Grundlage von Turgenjews Libretti: „Trop de femmes“, „Le dernier sorcier“, „L'Oger“ und „Le Miroir“. Gemeinsam mit ihrem Mann, der Turgenjews Werke ins Französische übersetzte, förderte Pauline Viardot die russische Kultur. Viele russische Sängerinnen und Sänger, darunter Félia Litvinne, Jelisaweta Lawrowskaja-Zertelewa, Natalija Irezkaja und Nadeschda Stenberg, erhielten von ihr eine hervorragende Gesangsausbildung.

**Giuditta Pasta** ist eine italienische Sängerin, deren Popularität in den 20er - 40er Jahren des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreichte. Nach einer Aufführung in Paris im Jahr 1822 erlangte Pasta internationalen Ruhm. Mit ihrer kraftvollen Stimme von außergewöhnlich großem Umfang und ihrem dramatischen Temperament wurde sie schnell als Opernsängerin mit einem vielseitigen Repertoire bekannt. Ihre Konzerte waren in vielen Ländern große künstlerische Ereignisse.



Giuditta Pasta (1798-1865)

**Giuditta Pasta** (1798-1865) war vor allem eine Opernsängerin. Ihre Opernarien waren sehr ausdrucksstark und sie vermittelte ihre Gefühle von Leid und Trauer mit besonderer Intensität. Für Pasta wurden Rollen in den Opern „Norma“ und Bellinis „La Sonnambula“ geschrieben. G. Rossini schrieb für Pasta „Aschenputtel“, „Otello“ und „Tancredi“. Giuditta Pasta sang auf vielen Opernbühnen Europas und 1840-1841 trat sie in Russland auf. Die Sängerin begann früh, ihre Stimme zu verlieren, was von den Kritikern sofort bemerkt wurde.



Henriette Sontag (1806-1854)

**Henriette Sontag** (1806-1854) war eine der berühmtesten europäischen Sängerinnen des 19. Jahrhunderts, eine deutsche Opernsängerin (Koloratursopran). Sie hatte eine klangvolle, flexible und ungewöhnlich bewegliche Stimme mit einem schönen Timbre und einer sonoren Höhe. Die virtuoson Koloraturen und lyrischen Partien in Opern von Mozart, Weber, Rossini, Bellini und Donizetti entsprechen ihrem künstlerischen Temperament. Sontag (mit bürgerlichem Namen Gertrude Walpurgis-Sontag; verheiratet mit de Rossi) wurde 1806 in Koblenz in eine Schauspielerfamilie geboren. Schon als Kind betrat sie die Bühne. Die junge Künstlerin erlernte ihre Gesangkünste in Prag: von 1816 - 1821 studierte sie am dortigen Konservatorium. Ihr Debüt auf der Prager Opernbühne gab sie 1820. Anschließend sang sie in der österreichischen Hauptstadt. Für ihre Aufführungen von Webers Oper „Euryanthe“ erhielt sie viel Beifall. Nachdem K. M. von Weber Sontag singen gehört hatte, beauftragte er sie 1823 mit der Uraufführung der Hauptrolle in seiner neuen Oper, die Sontag großen Erfolg brachte. 1824 betraute Beethoven Sontag schließlich mit den Solopartien einer D-Dur-Messe und einer Neunten Sinfonie zusammen mit der Ungarin Caroline Unger. Bei der Aufführung der „Missa Solemnis“ und der Neunten Symphonie war Henriette zwanzig und Caroline einundzwanzig Jahre alt. Der Ruhm der Sängerin

wuchs von Auftritt zu Auftritt. Sie begann, in weiteren europäischen Städten aufzutreten. Sontag trat in Brüssel, Den Haag und London auf. 1828 heiratete Sontag heimlich den italienischen Diplomaten Graf de Rossi, der damals Gesandter Sardinien in Den Haag war, und war gezwungen, ihre künstlerische Karriere aufzugeben. Zwei Jahre später erhob der König von Preußen die Sängerin in den Adelsstand. Der Höhepunkt von Sontags künstlerischer Karriere war ihr Aufenthalt in Petersburg und Moskau im Jahr 1831, wo sie Konzerte gab. Das russische Publikum weiß die deutsche Sängerin sehr zu schätzen. Schukowski und Wjasemski sprachen begeistert von ihr, und viele Dichter schrieben Gedichte über sie. Viel später notierte Stassow ihre „Raffaelsche Schönheit und Anmut des Ausdrucks“. Den Erinnerungen von Zeitgenossen zufolge hatte Sontag wirklich eine Stimme von seltener Plastizität und Koloraturvirtuosität. Sie beeindruckte ihre Zeitgenossen sowohl in Opern als auch bei Konzertauftritten. Nicht umsonst nannten ihre Landsleute sie die „deutsche Nachtigall“. Im Jahr 1838 brachte das Schicksal sie zurück nach Petersburg. Sechs Jahre lang war ihr Ehemann, Graf de Rossi, Gesandter von Sardinien.

Finanzielle Schwierigkeiten zwangen Sontag 1848 zur Rückkehr an das Opernhaus. Trotz ihrer langen Pause folgten weitere Triumphe in London, Brüssel, Paris, Berlin und dann auf der anderen Seite des Ozeans. Sie wurde zuletzt in der mexikanischen Hauptstadt gehört. Dort starb sie 1854 plötzlich an der Cholera.

**Giovanni Rubini** (1794-1854) war ein berühmter italienischer Tenor des 19. Jahrhunderts. Der Ruhm Rubinis begann mit der Uraufführung von G. Rossinis Oper „Die diebische Elster“ in Rom. Es folgten Tournées in Paris und anderen europäischen Hauptstädten. Die Kritiker jener Zeit bezeichneten ihn als „König der Tenöre“, wobei sie besonders Roubinis Leistung in den Opern von Vincenzo Bellini hervorhoben.



Giovanni Rubini (1795-1854)

Der Charme und die besondere Beweglichkeit seiner Stimme sorgten dafür, dass er die Koloraturen virtuos beherrschte und vom Publikum begeistert gefeiert wurde. Im Jahr 1843 unternahm Rubini zusammen mit Franz Liszt eine Konzertreise durch Holland und Deutschland. Im Jahr 1844 trat er zusammen mit Pauline Viardot und Tamburini in St. Petersburg auf.

**Antonio Tamburini** (1800-1876) war ein berühmter italienischer Bariton und Opernsänger.



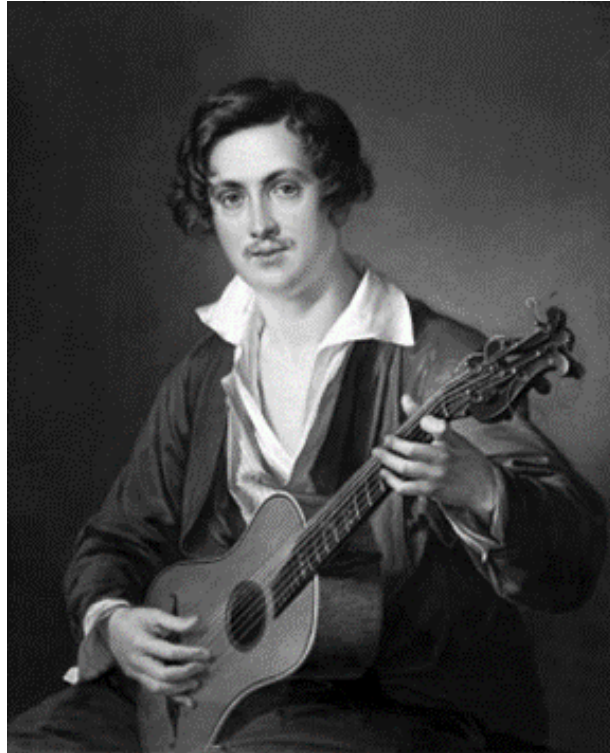
Antonio Tamburini (1800-1876)

**Antonio Tamburini** wurde am 28. März 1800 in Padanien, in der Region Emilia-Romagna, in Faenza geboren. Schon in jungen Jahren entwickelte er eine bemerkenswerte Stimme, die es ihm ermöglichte, zunächst in Kirchenchören und dann in der Oper zu singen. 1822 trat Tamburini mit großem Erfolg in der berühmten Mailänder „Scala“ auf, gefolgt von Tournées in europäische Städte: Triest, Rom, Venedig, Palermo, Paris, die ihm weltweite Anerkennung einbrachten. Die Kritiker haben die Perfektion seiner Stimme, ihre Schönheit, die Kunst der Vokalisierung, die Ausdruckskraft und die Leichtigkeit der Koloraturen hervorgehoben. Von 1849 bis 1852 trat Antonio Tamburini in Petersburg und Moskau auf. Das Duett von Antonio Tamburini und Giulia Grisi gilt als eines der besten in Europa. Der große italienische Sänger verließ 1855 die große Bühne.

## Große Gitarristen

Im europäischen Musikleben des 19. Jahrhunderts tauchte ein völlig neues Phänomen auf: die Gitarre als Soloinstrument.





Gitarrist. Maler W. W. Tropinin (1823)

Im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts entwickelte sich die Kunst der Gitarre zu einem bedeutenden und eigenständigen Phänomen der Musikkultur. Herausragende Vertreter dieser Kunst traten in den Vordergrund - Komponisten und brillante Interpreten zugleich. Zu ihnen gehörten M. Giuliani, F. Carulli, M. Carcassi (Italien), F. Sor (geboren in Spanien, lebte in Russland und Frankreich), D. Aguado (Spanien).



Mauro Giuliani (1781-1829)

**Mauro Giuliani** (1781-1829) trat ab 1800 in Konzerten auf und reiste nach Deutschland und Frankreich. Ab 1807 ließ er sich in Wien nieder, wo er als herausragender Musiker bekannt wurde. Giulianis brillante Aufführungen und seine eigenen Konzerte für Gitarre und Orchester beweisen, dass die Gitarre als Soloinstrument auf der Konzertbühne gleichberechtigt neben Klavier, Violine und Cello steht. Giulianis musikalisches Vermächtnis ist umfangreich und umfasst rund 300 Werke für Gitarre, darunter die „Gitarrenschnle“ in vier Teilen. Giulianis Gitarrenwerke können als die bedeutendsten Vertreter der italienischen Schule betrachtet werden, in deren Mittelpunkt die Virtuosität stand. Als Komponist und Interpret wurde Giuliani von den größten Musikern seiner Zeit hochgeschätzt: J. Haydn und L. Beethoven, J. Hummel und J. Moscheles, A. Diabelli und S. Thalberg.

**Ferdinando Carulli** (1770-1841) wurde in eine wohlhabende Familie hineingeboren und studierte von klein auf Musik, zunächst Cello, dann Gitarre. Er entwickelte seinen eigenen Spielstil, erlangte nach einiger Zeit einen beachtlichen Erfolg und begann, in Neapel Konzerte zu geben und wurde bald als der beste Gitarrist Italiens berühmt. Im Jahr 1801 heiratete der Musiker eine Französin und ging nach Paris, wo er seine Konzert- und Kompositionstätigkeit aufnahm.



Ferdinando Carulli (1770-1841)

Musikkritiker schrieben, dass Carulli der erste Musiker war, der die Möglichkeiten der Gitarre als ernstzunehmendes Konzertinstrument für das Pariser Publikum entdeckte. In den 1800er-1810er Jahren komponierte Carulli viel (hauptsächlich für Gitarre), seine Werke wurden in Augsburg, Wien, Hamburg, Mailand und anderen Städten Europas veröffentlicht.

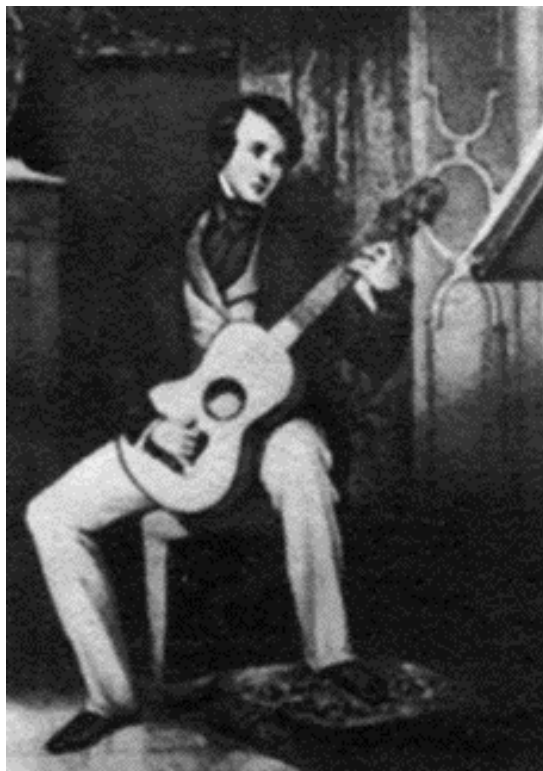
1811 stellte der Komponist die „Vollständige Gitarrenschnle“ fertig, das erste große Lehrbuch seiner Art in der Geschichte. Die „Schnle“ wurde in Frankreich und im Ausland nachgedruckt und erfreute sich schnell großer Beliebtheit (sie wird noch immer von vielen Gitarristen als Hauptlehrmittel verwendet). Als Künstler hatte



Carulli praktisch keine Konkurrenz, mit Ausnahme von Matteo Carcassi, der zwar beim Publikum beliebt, aber nicht so populär war. Die Vorherrschaft Carullis dauerte bis Mitte der 1820er Jahre, als Fernando Sor an Popularität gewann. 1826 entwarf und patentierte Carulli mit Hilfe des Pariser Musikmeisters René Lacotte ein ungewöhnliches Instrument, die zehnsaitige Gitarre (die er „Decachord“ nannte), für die er auch eine Anleitung schrieb.

Carulli war einer der ersten klassischen Sologitarristen der Geschichte. Wie Kritiker feststellten, zeichnete sich sein Spiel durch Klarheit, Klangschönheit und Virtuosität aus. Er ist auch ein bedeutender Komponist: seine Kompositionen (mehr als 400), die im Stil der frühen italienischen Romantik geschrieben sind, heiter, elegant und anmutig, gehören zum Repertoire vieler Musiker in der Welt. In ihnen verwendet der Komponist Techniken, die der Praxis zeitgenössischer Geiger und Pianisten entlehnt sind - schnelle Arpeggien, auf- und absteigende Passagen und so weiter. Viele von Carullis Werken haben Programmtitel. Zum Beispiel: Carullis „Große Napoleon“-Sonate oder „Die Eroberung von Algier“ und andere. Er schrieb viele Kammermusikwerke für Gitarre - Duette, Trios, Quartette, Lieder und Romanzen für Gesang und Gitarre. Neben der „Gitarrenschele“ schrieb Carulli eine Reihe von Etüden und Lehrstücken sowie ein einzigartiges Handbuch „Harmonie auf der Gitarre“, um zu lehren, wie man Musik auf der Gitarre richtig arrangiert.

Der in Italien geborene **Matteo Carcassi** (1792-1853) ließ sich 1820 in Paris nieder, wo er seine Konzert- und Lehrtätigkeit aufnahm. Seine Darbietungen, die sich durch brillante Virtuosität und Eleganz auszeichnen, waren beim französischen Publikum sehr beliebt. Carcassi führte häufig seine eigenen Kompositionen auf, vor allem Fantasien und Variationen über Themen aus Opern von Auber, Herold und Rossini. Der Gitarrist hat sowohl in London als auch in verschiedenen deutschen Städten erfolgreich Konzerte gegeben.



Matteo Carcassi (1792-1853)

Carcassi ist einer der Vertreter der klassischen italienischen Gitarrenschule. Seine zahlreichen Kompositionen - Sonaten, Rondos, Capriccio, Walzer - gehören zum Repertoire der modernen Interpreten. Von großer Bedeutung sind seine Werke für den Unterricht, darunter die Etüden (op. 26 und op. 60) und die 1836 in Paris erschienene dreiteilige „Gitarrenschule“ (*Méthode complète pour la guitare*), die zu einem der beliebtesten Lehrmittel für das Instrument wurde. Mehr als hundert Werke von Carcassi bleiben unveröffentlicht.

## Große Dirigenten

Die Musikkultur des 19. Jahrhunderts war Zeuge der Entstehung und Entwicklung eines weiteren neuen Phänomens: des aufführenden oder interpretierenden Dirigierens. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begannen sich Dirigierschulen zu bilden, als das Dirigieren zur Grundlage des Musikerberufs wurde. Die führenden Komponisten des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts - K. M. von Weber, H. Berlioz, F. Liszt und R. Wagner - zogen es vor, ihre eigenen symphonischen und opernhafte Werke zu dirigieren, aber das Interesse an der Kunst der Musik und an neuen Werken war so breit und universell, dass es notwendig war, den Beruf des Dirigenten zu verbreiten und spezielle Kenntnisse in dieser Richtung zu erwerben. So entstanden Schulen und Bewegungen, die ihre eigenen großen Interpreten hervorbrachten. Eine Dirigentenschule knüpfte an den Klassizismus des 18. Jahrhunderts an, mit vertieften symphonischen und opernhafte Interpretationen von Mozart, Beethoven, kombiniert mit der spätromantischen Schule von Brahms, Bruckner und Mahler. In der romantischen Schule der Dirigenten dominierte die Wagner-Liztsche uneingeschränkt.

Die größten Vertreter der romantischen Schule, die die deutsche Dirigentenschule des 19. Jahrhunderts begründete, waren **Hans von Bülow** (1830-1894), **Hans Richter** (1843-1916), **Felix Mottl** (1859-1911), **Arthur Nikisch** (1854-1922) und **Gustav Mahler** (1860-1911). **Felix Weingartner** (1863-1943) war der letzte Vertreter der wagnerianisch-liztschen Dirigentenschule, der deren Traditionen mit dem aufkommenden 20. Jahrhundert verband.



Hans von Bülow (1830-1894)



Arthur Nikisch (1854-1922)

## Empfohlene Literatur

1. Winogradow A. Die Verurteilung Paganinis. M., 1953.
2. Wolman B. L. Gitarre und Gitarristen. L., 1968.
3. Internet-Ressource // Heine G. Florentiner Nächte // Lib. ru.
4. Dirigieren: Praxis, Geschichte, Ästhetik / Ed. Herausgegeben von L. M. Ginsburg. M., 1975.
5. Raaben L. N. Leben der großen Geiger. M., L., 1967.
6. Schönberg G. Die großen Pianisten. M., 2003.
7. Timochin W. Herausragende italienische Sängerinnen und Sänger. M., 1962.

## Kapitel 8

### OPERNHÄUSER IN EUROPA IM 19. JAHRHUNDERT

Das Theater ist eine der ältesten Formen des kulturellen und geistigen gesellschaftlichen Lebens in Europa. Es ist bekannt, welche politische, soziale, erzieherische und ästhetische Rolle das Theater in der Antike spielte. Viele Jahrhunderte später, in der Renaissance, hatte die "*Florentiner Camerata*", die die antike Tragödie mit musikalischen Mitteln wiederbelebte, keine Ahnung, dass sie eine neue Gattung ins Leben gerufen hatte. Das Jahr 1600 gilt als das Geburtsjahr der Oper in Italien. Die Bedeutung dieses Phänomens brachte viele Kräfte in Bewegung, insbesondere die Notwendigkeit, spezielle Gebäude mit voluminösen Formen zu schaffen, die den Anforderungen der neuen Kunst entsprachen und in denen Künstler, Orchester, Bühne, Nebenräume, Kulissen und natürlich das Publikum untergebracht werden konnten, vorzugsweise mit maximalem Komfort. Die Kunst der Architektur reagierte am unmittelbarsten auf diese Gesellschaftsordnung. Parallel zur Entwicklung der Oper und der Schaffung neuer Opernwerke wurde also das Modell des Opernhauses als ein Phänomen der architektonischen Kunst gebaut. Es vereinte die Ideen des Erhabenen und des Schönen, technische Kunstfertigkeit und künstlerische Inspiration, die Notwendigkeit, einen Raum mit besonderer Akustik und Licht zu schaffen, die zielgerichtete Perfektion aller Komponenten, die einem einzigen Zweck dienten - die zuhörenden Massen in einer einzigen Freude über das Geschehen auf der Bühne zu vereinen. Viele Theater, die der Mode der Zeit entsprachen, wurden schnell gebaut und waren in der Regel aus Holz, aber sie alle überdauerten die Zeit nicht: sie wurden durch verheerende Brände zerstört. Im 17. - 18. Jahrhundert wurden in ganz Europa Opernhäuser aus Stein gebaut, an denen prominente Architekten der damaligen Zeit beteiligt waren. Viele Opernhäuser sind zu architektonischen Meisterwerken geworden und haben trotz Kriegen, Revolutionen und anderen gesellschaftlichen Umwälzungen bis heute ihr einzigartiges Aussehen bewahrt. Jedes europäische Land hat ein Opernhaus, auf das die Nation stolz ist. Werfen wir einen Blick auf einige von ihnen.

Das älteste und größte europäische Theater befindet sich in Neapel, Italien - das Teatro Regio di „**San Carlo**“. Es wurde 1737 von König Karl von Bourbon eröffnet. Vor dem Bau der Mailänder „Scala“ war das Teatro di „San Carlo“ das

renommierteste Theater in Italien. Das Theater bot Platz für 3.285 Personen. Der englische Musikhistoriker Charles Burney, der 1770-1772 durch Italien reiste, hinterließ uns begeisterte Erinnerungen an das Theater: „Es hat sieben Logenränge, die groß genug sind, um zehn oder zwölf Personen auf Stühlen wie in einem Privathaus unterzubringen. Auf jeder Ebene gibt es dreißig Logen. Das Parterre hat vierzehn oder fünfzehn Reihen, und die Sitze sind groß und bequem mit Lederkissen und weich gepolsterten Rückenlehnen... Die Bühne ist grandios, die Requisiten, Dekorationen und Kostüme sind außergewöhnlich üppig“[1].

[1] Burney Ch. Musikalische Reisen durch Italien und Frankreich. 1770 Leningrad, 1961. S. 142-145.

Für viele Komponisten war die Uraufführung am Teatro di „San Carlo“ der Beginn ihrer Anerkennung und ihres Erfolgs. Im 18. Jahrhundert wurde dem russischen Komponisten Pjotr Skokow (1758-1817), einem Absolventen der Petersburger Kunstakademie und einem der ersten russischen Komponisten, die Ehre zuteil, auf dieser prestigeträchtigen Bühne zu stehen. 1787 führte Skokow seine Oper „Rinaldo“, die er König Ferdinand IV. widmete, am Teatro di „San Carlo“ auf. Die Premiere fand in einer feierlichen Atmosphäre statt, an der der gesamte Hofstaat teilnahm. Die Uraufführung am Teatro di San Carlo war für den russischen Komponisten zwar kein „Meilenstein“ auf dem Weg zum Ruhm: Nach seiner Ankunft in Russland fand P. Skokow keinen Platz am russischen Kaiserhof, er unterrichtete Musik an der Theaterschule und starb in Petersburg in Armut und Vergessenheit. Das Teatro di „San Carlo“ war im 19. Jahrhundert Schauplatz zahlreicher Opernpremierer, darunter berühmte Werke von Gioachino Rossini. Im 20. Jahrhundert arbeiteten Komponisten und Dirigenten wie Giacomo Puccini, Pietro Mascagni, Ruggiero Leoncavallo, Umberto Giordano und Francesco Cilea am Theater und führten ihre Opern auf.

Das Teatro „**La Scala**“ in Mailand ist der nationale Stolz Italiens und das prestigeträchtigste Theater in Europa. Die „Scala“ wurde 1776 an der Stelle des abgebrannten hölzernen „Regio Ducale“ errichtet, einem der schönsten Theater des Landes, in dem Mozarts frühe Opern „Mithridates, König von Pontus“ und „Lucius Sulla“ aufgeführt wurden. Das ausgebrannte Theater wurde von Regina della Scala gegründet, der Frau einer der alten norditalienischen Herrscherfamilien, in deren Wappen eine Leiter (italienisch „Skala“) den Aufstieg zu Ruhm und Reichtum symbolisierte.



Das Teatro Regio „San Carlo“, Neapel



Theater „La Scala“, Mailand

Aus diesem Grund heißt das neue Theater „Teatro di Santa Maria alla Scala“. Das Theater wurde von dem bedeutenden Architekten Giuseppe Piermarini erbaut. Der Architekt entwarf das Gebäude mit schönen Proportionen und einem Geist der Antike, Strenge und Gelassenheit, während das Innere durch seinen Reichtum und seine Größe besticht.

Vier Logenränge und zwei Galerien in einem goldenen und scharlachroten Hufeisen umspannen das Parterre. Die aristokratischen Familien, deren Geld für den Bau des Gebäudes verwendet wurde, wurden zu dauerhaften Eigentümern der Logen. Sie richteten sie nach eigenem Gutdünken ein und dekorierten sie. Die Logen wurden im Wesentlichen in Gesellschaftssalons umgewandelt. Der Theatersaal bot Platz für 3200 Zuschauer. Das Theater wurde 1778 mit der Oper „L'Europa riconosciuta“ (*Die wiedererkannte Europa*) von A. Salieri eingeweiht.

Seit den 30er Jahren ist die Geschichte der „Scala“ mit den großen italienischen Komponisten G. Donizetti, V. Bellini, G. Verdi und G. Puccini verbunden. Puccini, dessen Werke hier zum ersten Mal aufgeführt wurden: Bellinis „Piraten“ (1827) und „Norma“ (1831), Donizettis „Lucrezia Borgia“ (1833), „Oberto“ ?! (*Roberto Devereux*) (1839), „Nabucco (Nebukadnezar)“ (1842), Verdis „Otello“ (1887) und „Falstaff“ (1893), „Madame Butterfly“ (1904) und Puccinis „Turandot“. Seit 1873 erobern Richard Wagners Opern „Lohengrin“, „Tannhäuser“ und andere die Bühne der „Scala“ und sorgen für hitzige Debatten zwischen Anhängern der italienischen Oper und Anhängern des deutschen Komponisten. Einige der größten Sänger ihrer Zeit - Mattia Battistini, Adelina Patti, Enrico Caruso, Titta Ruffo, Tito Scipa, Benjamino Gigli und Tito Gobi - sangen an der „Scala“ und machten den italienischen *Belcanto* berühmt. Am 16. März 1901 fand in der „Scala“ ein legendäres Ereignis statt. Der russische Sänger Fjodor Tschaljapin trat zum ersten Mal in einer Neuinszenierung von Boitos Oper „Mephistopheles“ auf. Wie Zeugen feststellten, lauschte das Publikum gebannt dem russischen Sänger mit seiner tadellosen italienischen Phrasierung und seiner verblüffenden Darstellung des Bösen und der Dunkelheit. Das Publikum war begeistert, jede Nummer wurde immer wieder durch Applaus unterbrochen. Der große Arturo Toscanini dirigierte, und die Partner von Tschaljapin waren Enrico Caruso (Faust) und Emma Carelli (Margherita). Der große russische Sänger überzeugte das verwöhnte und wählerische Mailänder Publikum. 1904 trat Tschaljapin an der Mailänder „Scala“ als Boris Godunow in der gleichnamigen Oper von Modest Mussorgsky auf und erntete großen Beifall. In Mailand trat ein anderer russischer Sänger, Leonid Sobinow, mit großem Erfolg in Opern von F. Auber, J. Massenet und G. Verdi[1].

[1] Tarassow L. M., Konstantinowa I. G. Theater „La Scala“. Leningrad, 1989. S. 50-51.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde diese Tradition brillanter Aufführungen an der „Scala“ von hervorragenden russischen Sängern fortgesetzt: Irina Archipowa, Galina Wischnewskaja, Wladimir Atlantow, Elena Obraszowa, Anna Netrebko, Olga Borodina und Michail Petrenko.

Das Theater „**La Fenice**“ in Venedig ist auch der Stolz Italiens.

Das Theater „**La Fenice**“ wurde 1792 als Ersatz für das 1774 abgebrannte „San Benedetto“, das schönste der sieben venezianischen Theater, erbaut (daher der Name „La Fenice“, was auf Italienisch „Der Phönix“ bedeutet, ein Vogel, von dem man glaubte, dass er sich aus der Asche erheben kann).





Theater „La Fenice“

Das Theater, dessen Innenausstattung an die Mailänder „Scala“ erinnert, wurde mit Giovanni Paisiellos Oper „I giuochi d'Agrigento“ („Die Spiele von Agrigent“) eröffnet. Das Theater erlangte schnell einen Ruf als eines der renommiertesten in Italien und sogar in ganz Europa. Am 6. Februar 1813 brachte Gioachino Rossini seine Oper „Tancredi“ zur Uraufführung, die erste von drei Opern, die er speziell für das Theater geschrieben hatte (die beiden anderen waren „Sigismondo“ (1814) und „Semiramide“ (*Semiramis*) (1823)). Zwei von Vincenzo Bellinis 10 Opern wurden ebenfalls speziell für dieses Theater geschrieben: „I Capuleti e i Montecchi“ (*Die Capulets und die Montagues*) (1830) und „Beatrice di Tenda“ (*Das Kastell von Ursino*) (1833). 1842 trat Verdi am Teatro „La Fenice“ mit seiner Oper „Nebukadnezar“ („Nabucco“) auf; diese Uraufführung brachte Verdi nationalen Ruhm ein, und die Melodie des jüdischen Gefangenenchors, „Du bist schön, o unser Vaterland“, wurde in ganz Italien als Symbol für den Kampf gegen die österreichische Herrschaft gesungen. Zwei Jahre später beauftragte das Theater „La Fenice“ Verdi mit folgenden Opern: „Ernani“, „Attila“, „Rigoletto“, „La Traviata“ und „Simon Boccanegra“. Im Jahr 1897 wurde hier die Oper „La Bohème“ von R. Leoncavallo uraufgeführt.

Viele berühmte Sänger sind im Teatro „La Fenice“ aufgetreten: G. Grisi, I. Colbran, M. Malibran, G. Pasta, G. Rubini, G. Strepponi, A. Tamburini, F. Persiani, K. Unger und andere.

Im 20. Jahrhundert führte das Theater „La Fenice“ klassische Opern, Ballette und Operetten auf, aber auch Werke zeitgenössischer Komponisten. Zu den wichtigsten Produktionen gehören Mascagnis „Die Masken“ (1901), Castelnuovo-Tedescos „La Mandragola“ (1926), Ghedinis „Re Hassan“ (1939), R. Strauss' „Friedenstag“ (1940), und „The Rake's Progress“ (*Die Geschichte eines Wüstlings*) (1951, 1. Aufführung, unter der Leitung des Autors) von Strawinsky, „Die Puritaner“ von Bellini (1949), „Tristan und Isolde“ (1958; inszeniert zum 75. Todestag von R. Wagner (gestorben in Venedig)), „Alcina“ von Händel (1960), „Don Giovanni“ von Malipiero (1964).



Theater „La Fenice“, Italien

Das Theater wurde mehrmals umgebaut - 1854, am Ende des Ersten Weltkriegs und 1939. Am 29. Januar 1996, als das Theater wegen Renovierungsarbeiten geschlossen war, kam es zu einem Brand, der es zerstörte. Die Stadtverwaltung ging von vorsätzlicher Brandstiftung aus. Der Verdacht fiel auf die Bauunternehmer. Alle waren davon überzeugt, dass die Mafia dahintersteckt, denn die Umstände der Tragödie erinnerten stark an die Zerstörung des „Petruzzelli“-Theaters in Bari im Jahr 1991, das in Schutt und Asche gelegt wurde. Das restaurierte Theater wurde am 14. Dezember 2003 mit einem Chor und Orchester eingeweiht. Die Aufführung erfolgte durch den Chor und das Orchester der „Scala“ unter der Leitung von Riccardo Muti. Auf dem Programm der Feierlichkeiten zur Wiederbelebung des „La Fenice“ standen die besten Orchester der Welt, darunter die St. Petersburger Philharmoniker unter der Leitung von Juri Temirkanow, die Werke von Tschaikowsky und Strawinsky aufführten[1].

[1] Internetseite // Майкапар А., Тимохин В. La Feniche / [www. belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)

Die Pariser „Grand Opera“ ist eines der bedeutendsten Opern- und Ballettheater der Welt. Es sei darauf hingewiesen, dass Paris seit dem Mittelalter eines der attraktivsten Musikzentren Europas ist. Das Pariser Theaterleben zeichnete sich zu allen Zeiten durch Intensität und Reichtum aus. In der Zeit vor der Französischen Revolution fanden im Louvre, im Arsenal, in den Tuileries und im „Palais Royale“ aufwendige Theateraufführungen statt. Die 1671 gegründete Königliche Musikakademie war die Vorläuferin des Theaters. Die Chronologie der „Grand Opéra“ muss daher mit der Existenz der Königlichen Musikakademie ab 1671 und dem reichen historischen Kontext der Epoche und des Theaterlebens der französischen Hauptstadt insgesamt beginnen. Die „Königliche Musikakademie“ wechselte seit dem frühen 19. Jahrhundert mehrmals ihren Standort in Paris, bis sie schließlich 1875 ihren festen Sitz in dem vom Architekten Charles Garnier entworfenen Palais im Zentrum von Paris fand. Der Name des Theaters (Grand

Opéra - große Oper) leitet sich von den Gattungsmerkmalen der Oper ab, die speziell für dieses Theater geschrieben wurden. Es handelte sich um Opern ohne gesprochene Dialoge zu einem ernsten Thema: Aubers „Die Stumme von Portici“ (1826), Rossinis „Wilhelm Tell“ (1829), Halévys „Die Jüdin“ (1835), Verdis „Don Carlos“ (1855) usw.[1]

[1] Grove's Dictionary of Music / Aus dem Englischen übersetzt, hrsg. und ergänzt von L. J. Akopjan. Moskau, 2001. S. 126-127.



Theater „Grand Opera“ - die Haupttreppe, die zum Saal, zu den Salons und zum Foyer führt

Das hohe Niveau der Darbietungen ist eine Besonderheit dieses Theaters, das einen besonderen professionellen Standard für alle Mitwirkenden an Musik- und Bühnenproduktionen setzt. Zu den Direktoren des Theaters gehörten herausragende Musiker ihrer Zeit: R. Kreutzer, F. Habeneck, S. Lamoureux, E. Colonne. Auf der Bühne standen herausragende Sänger wie Jean-Louis Dupré, Jean-Louis Lassalle, Jean-François Delmas, Pierre Viardot, Marie Malibran, D'Artaud und Anne Patti; Tänzer wie M. Taglioni, F. Elsner, K. Grisi und F. Cerrito. In den 30er Jahren wurde der Ruhm der „Grand Opera“ als Zentrum der Weltkultur noch stärker und zog die größten Musiker aus anderen Ländern an: J. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti, J. Meyerbeer und J. Verdi. Die „Grand Opéra“ pflegte auch ihre eigene Opernschule mit Komponisten wie Charles Gounod, Georges Bizet, Jules Massenet, Édouard Lalo, Jacques Offenbach und Paul Duke.

Die Wiener Staatsoper ist das größte Opernhaus in Europa und das Zentrum der Musikkultur in Österreich. Im 19. Jahrhundert war sie als Wiener Hofoper bekannt. Das Gebäude, das heute die Wiener Staatsoper beherbergt, wurde 1869 nach Plänen des Architekten August Sicard von Sicardsburg fertiggestellt; die Innenausstattung stammt von Eduard van der Nüll. Lange Zeit galt es als eines der schönsten Theatergebäude der Welt. Das Theater eröffnete mit einer Inszenierung von Mozarts „Don Giovanni“. Hans Richter war von 1875-1897 Musikdirektor und



Chefdirigent des Theaters, ein herausragender Interpret der Wagner-Opern. Er war für die Inszenierung von Wagners Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“, des Mozart-Opernzyklus und Verdis „Otello“ verantwortlich.



Wiener Staatsoper

Im Jahr 1897 übernahm der herausragende Komponist und Dirigent Gustav Mahler die Leitung des Theaters. In den zehn Jahren, die er an der Spitze stand, wurde die Wiener Oper zu einer der besten in Europa. Mahler zog so hervorragende Dirigenten wie Bruno Walter und Franz Schalk an. In dieser Zeit wurden Tschaikowskys „Eugen Onegin“, „Pique Dame“ und „Jolanthe“ erstmals an der Wiener Staatsoper aufgeführt.

Im Jahr 1945 wurde das Theatergebäude bei der Bombardierung Wiens zerstört. Zehn Jahre lang fanden die Aufführungen auf anderen Bühnen statt. Erst mit der neuen Spielzeit 1955/56 begann der Theaterbetrieb in dem restaurierten Gebäude. Der renommierte Herbert von Karajan ist seit dieser Saison künstlerischer Leiter.

Obwohl die Wiener Staatsoper ihrem Publikum ein äußerst vielfältiges Repertoire bietet, gilt sie zu Recht als Bewahrerin der besten Traditionen der Wiener Klassik, allen voran Mozart[1].

[1] Internetseite // Майкапар А. Wiener Staatsoper // [www. belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)

Die **Leipziger Oper** oder das **Leipziger Opernhaus** (deutsch: *Oper Leipzig*) ist eines der berühmtesten und ältesten Opernhäuser Europas. Das Theater wurde 1693 gegründet und ist damit nach dem „La Fenice“ in Venedig und der Hamburger Oper das drittälteste Opernhaus in Europa. Das Leipziger Opernhaus hat kein eigenes Orchester; seit 1766 ist das Orchester des Leipziger Opernhouses das Gewandhausorchester. Das erste Gebäude des Leipziger Opernhouses wurde 1693 eröffnet („Opernhaus am Brühl“). Aufgrund baulicher Mängel wurde das Gebäude

jedoch 1729 abgerissen. Bis 1766 wurden in der Stadt mit Erfolg „importierte“ Opern aufgeführt, darunter auch solche von italienischen Tourneetheatern.



Die zeitgenössische Ansicht des Leipziger Opernhouses (Oper Leipzig)

Man nimmt an, dass das „Singspiel“ seinen Ursprung 1766 in Leipzig hatte, als die Oper „Der Teufel ist los oder Die verwandelten Weiber“ in einer Bearbeitung von Christian Weiße uraufgeführt wurde. Im selben Jahr wurde das so genannte „Alte Theater“ eröffnet. Ein ganzes Jahrhundert lang wurde hier die Tradition der klassischen deutschen Oper gepflegt. Das „Neue Theater“ wurde 1878 am Augustusplatz eröffnet. Das Repertoire umfasste nicht nur Mozart, Gluck und Weber, sondern auch Werke von Richard Wagner. So wurden 1878 zum ersten Mal außerhalb der Bayreuther Festspiele alle vier Opern des Zyklus „Der Ring des Nibelungen“ aufgeführt. Das 20. Jahrhundert brachte der Leipziger Oper eine neue Ausrichtung. Es führt jetzt Opern von zeitgenössischen Komponisten auf. Während des Zweiten Weltkriegs wurde das Theatergebäude zerstört. 1960 wurde das Leipziger Opernhaus an der Stelle des abgerissenen Opernhouses mit einer Aufführung von Richard Wagners Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“ eröffnet. In der Folgezeit wurde die Wiederbelebung von Wagners Opern zu einem der Hauptbestandteile des Repertoires. Das Leipziger Opernhaus sucht in seiner technischen Ausstattung in Europa seinesgleichen.

Das **Hamburger Opernhaus**, das älteste öffentlich zugängliche Theater Deutschlands, wurde 1677 gegründet; der Bau des Theaters wurde von der Stadtverwaltung initiiert. Hamburg war eine wohlhabende Hansestadt, die vom Dreißigjährigen Krieg verschont geblieben war, und die Bürgerschaft verfügte über ausreichende Mittel, um eine eigene Opernbühne zu organisieren. Das Theater wurde 1678 mit einer Inszenierung der Oper „Adam und Eva oder Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch“ von Johann Theile eröffnet. Die Hamburger Oper war im Gegensatz zu den anderen bestehenden Opernhäusern in deutschen Städten kein Hoftheater, sondern bestand ursprünglich aus Amateursängern, war aber nicht vom höfischen Geschmack, der sich im Repertoire widerspiegelte, sondern vom Geschmack des protestantischen Bürgertums und des Klerus geprägt.

In den Anfangsjahren des Theaters wurden Werke zu religiösen Themen aufgeführt. Später wurden die Produktionen um mythologische, legendär-historische, alltägliche und tagesaktuelle Opern erweitert. In dieser Zeit wurden am Hamburger Opernhaus Opern von Georg Telemann, Johann Matheson und Reinhard Kaiser aufgeführt.



Hamburger Theatergebäude von 1827. Ansicht von 1890

Ab 1738 wurde das Hamburger Opernhaus von italienischen Tournetheatern dominiert. Es war kein Zufall, dass der große deutsche Komponist Georg Friedrich Händel (1685-1759) seine Opernambitionen in seinem Heimatland nicht verwirklichen konnte und stattdessen in Italien und England als brillanter Opernkomponist Anerkennung fand. Der Zustand der deutschen Opernhäuser schien zu dieser Zeit schlecht zu sein. Im Jahr 1763 wurde das hölzerne Gebäude schließlich abgerissen. Das neue Steingebäude des Stadttheaters, das 1765-1766 errichtet wurde, war Schauplatz von Musik- und Theateraufführungen.

Von 1891 bis 1897 war Gustav Mahler Direktor des Hamburger Opernhouses und hob das künstlerische Niveau des Theaters, so gut er konnte. Nach Mahler arbeiteten die großen deutschen Dirigenten des 20. Jahrhunderts, F. Weingartner, K. Böhm und E. Ansermet, am Hamburger Opernhaus und trugen dazu bei, dessen Ansehen und Popularität zu steigern. Während des Zweiten Weltkriegs wurde das Theater von einer Bombe getroffen, die den Zuschauerraum vollständig zerstörte. Im Jahr 1953 wurde mit dem Abriss der Ruinen begonnen und der Neubau in Angriff genommen. Im Jahr 2005 wurde der Bau eines modernen Theatergebäudes abgeschlossen.



Zeitgenössische Ansicht des Hamburger Theaters

Das **Ständetheater in Prag** ist der Stolz der tschechischen Hauptstadt. Das Theater ist in seiner ursprünglichen Form aus dem 18. Jahrhundert bis zum heutigen Tag erhalten geblieben.



Das Ständetheater in Prag

Das Gebäude wurde 1783 im klassizistischen Stil im Auftrag des Grafen Franz Anton (František Antonín) Nostitz-Rieneck erbaut, weshalb das Theater bis 1798 auch „Gräfllich Nostitzsches Nationaltheater“ genannt wurde. Das Motto des Portals lautet Patriae et Musis (Heimat und Musen). Das Gebäude befindet sich auf dem Obstmarktplatz in der Prager Altstadt. Dort wurden Theater- und Opernproduktionen inszeniert. Dramen wurden in der Regel in deutscher Sprache und Opern in italienischer Sprache inszeniert, aber bereits 1785 gab es die ersten tschechischsprachigen Inszenierungen, die in den 1810er Jahren wöchentlich



stattfanden. Das Ständetheater ist berühmt für die Uraufführung von Mozarts Opern „Don Giovanni“ (1787) und „La Clemenza di Tito“ (1791). Es ist das einzige Theater der Welt, das in seiner ursprünglichen Form erhalten geblieben ist, in dem Mozart auftrat.

Im Jahr 1798 wurde das Theater von den Ständen des tschechischen Königreichs gekauft und erhielt den Namen Königliches Ständetheater. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schrieben slawische Dramatiker für das Theater, die erste tschechische Oper von František Škroup wurde hier inszeniert (1826) und die tschechische Hymne „Wo ist meine Heimat“ (1834) wurde zum ersten Mal aufgeführt. Carl Maria von Weber, Anton Rubinstein und Gustav Mahler dirigierten im Ständetheater, und Angelika Catalani und Niccolò Paganini traten dort auf. Heutzutage sind Werke von Mozart ein typischer Bestandteil des Repertoires des Ständetheaters. Hier wurden Szenen aus dem Kultfilm „Amadeus“ von Miloš Forman (1984) gedreht.

Zum Abschluss dieses kurzen Streifzugs durch die europäischen Theater sei darauf hingewiesen, dass die Oper seit ihrer Entstehung einen festen Platz in der geistigen Kultur Europas einnimmt. Die Gattung der Oper war gesellschaftlich bedeutsam und löste heftige Diskussionen über die Musik und den Zweck der Kunst aus, an denen sich die besten europäischen Geister beteiligten. Im Jahr 1752 spaltete der „Krieg der Bouffons“ (1752) ganz Paris in zwei Lager, als der Kampf um die demokratische Oper in der französischen Gesellschaft breit diskutiert wurde; der Krieg der „Gluckisten“ und der „Picchinisten“ (1770) im selben Paris zeigte das große öffentliche Interesse an ästhetischen Problemen der Operngattung. Auch im 19. Jahrhundert blieb die Oper das Zentrum des geistigen gesellschaftlichen Lebens in Europa.

Es sei darauf hingewiesen, dass die Gattung der Oper in der Lage war, sich historisch und stilistisch zu verändern: Opera seria, Opera buffa, Opéra de sauvetage (*Oper der Erlösung*), Opernmärchen, Volksdrama, romantische Oper usw., aber im Mittelpunkt der Opernhandlung stand immer eine bestimmte Person in einer komplexen Kollision mit dem Schicksal und der Gesellschaft. Das Menschenbild fand seinen mehrdimensionalen Niederschlag in der Gattung der Oper. Es ist zu betonen, dass die Menschheit in jeder Epoche eine Gattung brauchte, die in verallgemeinerter Form die wesentlichen Merkmale des modernen Menschenbildes zum Ausdruck bringen konnte und auf dieser Grundlage die Menschen zu einem idealen Kollektiv vereinte und die Bildung eines konziliaren Bewusstseins unterstützte. Im frühen Mittelalter war dies der gregorianische Choral, dann die Messe, das Oratorium, die Passion, während in der Neuzeit die Oper das verbindende Element war. Deshalb sind die Opernhäuser in Europa, die auch heute noch Hauptstädte und Kleinstädte schmücken, ein leuchtendes Beispiel für die Hingabe des menschlichen Geistes im Namen von Schönheit und Harmonie.

### **Empfohlene Literatur**

1. Kretschmar G. Geschichte der Oper. Moskau, 2014.
2. Parin A. Über Gesang, über Oper, über Ruhm. Moskau, 2003.

## Teil II

### RUSSLAND. 19. JAHRHUNDERT

#### Kapitel 9

#### DIE BESONDERHEITEN DES MUSIKALISCH-HISTORISCHEN WEGES RUSSLANDS

Die Musikkultur der alten Rus, die sich über sieben Jahrhunderte (10. bis 17. Jahrhundert) entwickelte, hatte ihre eigenen Merkmale, die sich von der westeuropäischen Kultur unterschieden. Die Annahme des Christentums im 10. Jahrhundert hatte einen enormen Einfluss auf die gesamte weitere Geschichte Russlands. Durch die patristische Literatur schloss sich Russland der Entwicklungslinie an, die ihren Ursprung im frühen Christentum hatte. Die russische Kultur, einschließlich der Musikkultur, entwickelte sich in der Folgezeit eher losgelöst vom Westen. Das Christentum und die Orthodoxie kamen nach Russland zur Zeit der Trennung von Ost- und Westkirche (1054). In Russland wurden die Traditionen des bulgarischen und griechischen Chorgesangs ohne Instrumentalbegleitung übernommen. Das hatte seine Wirkung: bis zu Peters Reformen gab es in Russland keine professionelle Instrumentalmusik. Zur gleichen Zeit (16. - 17. Jahrhundert) entwickelten sich in Europa Instrumentalschulen, und die Musik für Laute, Klavier und Violine blühte auf. Russland hat diese Blütezeit des Instrumentalismus hinter sich. Hier entwickelte sich im Laufe von sieben Jahrhunderten eine einzigartige Schicht von Vokal- und Chorgesangstraditionen *a'cappella*, die zum Exponenten des ästhetischen und ethischen Ideals des altrussischen Menschen wurde. Das Herzstück der altrussisch-orthodoxen Musiktradition war der Krjuki-Gesang, der Krjuki-Kirchengesang. Es handelt sich um einen strengen Männergesang, eine Monodie, die dem System der **Osmoglasie** unterworfen war - der Einheit von Kantilenen (Texten und Gesängen), die aneinander anschlossen.

Die Osmoglasie oder „Achtstimmigkeit“ ist ein System des byzantinischen und altrussischen liturgischen Gesangs, das acht Stimmen umfasst (eine Stimme wiederum ist ein strukturelles Modell für eine Vielzahl von Gesängen, die sich an verschiedene verbale Texte anpassen, dieses Modell kann variieren, sich ausdehnen, schrumpfen, mit Verzierungen bereichern); die Musik der Gottesdienste wurde in achtwöchigen Zyklen organisiert - Säulen, bei denen jede Woche ihre eigene Stimme hatte und die Hymnen des Festes nicht mit den Stimmen der Wochen übereinstimmen konnten[1].

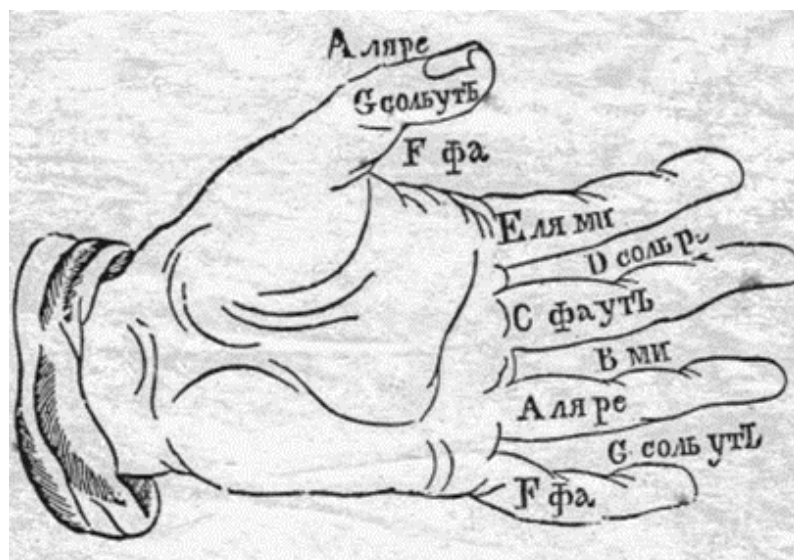
[1] Grove's Dictionary of Music / Aus dem Englischen übersetzt 2001. S. 638.

In der orthodoxen Kirchentradition gibt es acht Stimmen, daher der Ursprung des Wortes „Osmoglasie“. Diese musikalische Schicht wurde aufgezeichnet und auf der Grundlage der mündlichen und schriftlichen Tradition der Krjuki-Noten von Generation zu Generation weitergegeben. Es handelte sich um ein komplexes System von Zeichen (über 70), das spezielle Meister erforderte, um musikalisches Wissen zu vermitteln. Solche Spezialisten (Mönchssänger) gab es in Klöstern und kirchlichen Schulen, die den Kindern den Kirchengesang anhand von handgeschriebenen Büchern und bestimmten Methoden beibrachten. Die Umgestaltungen durch Peter den Großen brachten mit vielen ausländischen

Musikern das europäische System der fünfzeiligen Notation nach Russland, das viel einfacher war als die Krjuki-Noten. Die europäische Notation, die im 11. Jahrhundert in Italien von dem Mönch Guido von Arethina geschaffen wurde, ist bis heute die wichtigste Form der musikalischen Kommunikation.



Vergleichstabellen von Krjuki- und Liniennoten aus dem späten 17. Jahrhundert (Seite der Ausgabe von 1679)



Alphabet der Anfangslehre der einfachen Notation, die im Cefaut-Schlüssel enthalten ist. 18. Jahrhundert.

Diese alphabetische Reihenfolge wurde verwendet, um die fünfzeilige Notation von Guido von Aretha zu lehren

Mit den Umgestaltungen durch Peter den Großen begann in Russland ein bedeutender Prozess der Veränderung des musikalischen Denkens und die Entstehung einer neuen Art von Kultur. Die Umgestaltung durch Peter den Großen veränderte die gesamte Struktur des kulturellen und sozialen Lebens in Russland radikal. Im „Zeitalter der Vernunft und der Aufklärung“ schlug die russische Kunst den Weg der gesamteuropäischen Entwicklung ein und befreite sich allmählich von der mittelalterlichen Insellage. Es war das erste Jahrhundert der säkularen Kultur, das Zeitalter des entscheidenden Sieges über die starren, asketischen Dogmen der religiösen Moral. Die „säkulare“ Kunst erhält das Recht auf öffentliche Anerkennung und beginnt, eine immer wichtigere Rolle im System der staatsbürgerlichen Erziehung und bei der Bildung neuer Grundlagen des öffentlichen Lebens zu spielen. Das Bojaren-Russland wird durch den jungen Staat Peters ersetzt. Die russische Macht, gestärkt durch militärische Siege und innere Reformen, „...drang in Europa ein wie ein zu Wasser gelassenes Schiff, mit dem Klirren der Axt und dem Donnern der Kanonen, - schrieb Puschkin, - aber die Kriege, die Peter der Große führte, waren segensreich und wohltätig. Der Erfolg der Volksveränderung war die Folge der Schlacht von Poltawa, und die europäische Aufklärung dockte an den Ufern der eroberten Newa an“[1].

[1] Puschkin A. S. Über die Nichtigkeit der russischen Literatur // Sämtliche Werke, in 6 Bänden. Moskau, 1950. Bd. 5. S. 239.

Der Aufbau von Petersburg brachte viele Phänomene mit sich, die mit den Begriffen „erste“, „erste Zeit“ und „neu“ bezeichnet werden: die Entstehung des ersten Musiktheaters, der ersten russischen Oper; das Aufkommen neuer Aufführungsgattungen (erste Violinsonaten, erste Klavierwerke, erste russische Romanzen); neue Bildungseinrichtungen, die ersten Zeitungen und Zeitschriften und viele andere Phänomene. Bis zum 18. Jahrhundert kannte Russland die Oper nicht, zwei Jahrhunderte hinter Europa, und in der europäischen Tradition war die Oper eine prestigeträchtige Zierde eines kaiserlichen oder königlichen Hofes. Die russischen Zarrinnen schufen alle Voraussetzungen für die Blüte der Oper auf russischem Boden: Anna Ioannowna (1693-1740), regierte Russland 1730-1740), Jelisaweta Petrowna (1709-1761), regierte Russland 1741-1761), Katharina II. die Große (1729-1796) regierte 1762-1796). Das Genre der Oper wurde von italienischen Musikern unter der Leitung des berühmten italienischen Maestros Francesco Araja im Jahr 1735 während der Herrschaft der Kaiserin Anna Ioannowna nach Russland „gebracht“. Im Laufe des Jahrhunderts wurde eine ganze Reihe brillanter italienischer Komponisten und Interpreten an die Höfe der russischen Zarrinnen eingeladen. Nach Francesco Araja waren Vincenzo Manfredini (1737-1799), Tommaso Traetta (1727-1779), Baldassare Galuppi (1706-1785), Giovanni Paisiello (1740-1816), Domenico Cimarosa (1749-1801), Giuseppe Sarti (1729-1802) und Catterino Cavos (1775-1840) in Petersburg tätig. Italienische Komponisten dienten am kaiserlichen Hof als Hofkomponisten und schrieben Opern und Kammermusik. Im Eremitage-Theater und in den Sälen des Winterpalastes wurde ständig Musik gespielt. Nachdem sie die ihnen zustehende Zeit unter Vertrag genommen und großzügig entlohnt worden waren, kehrten die italienischen Komponisten in ihr Heimatland zurück. Viele von ihnen hatten russische Musiker als Schüler. Der „italienische Fußabdruck“ in der russischen Kultur war also beträchtlich.

In der Politik des „aufgeklärten Absolutismus“ von Katharina II. wurde die Musik zu einem obligatorischen Bestandteil des höfischen Lebens und der staatlichen Bildungspolitik, was den Vektor der kulturellen Entwicklung im Allgemeinen stark veränderte. In den Jahren der Herrschaft Katharinas II. wurde das Gesetz „Über die Erziehung der Jugend beider Geschlechter“ (verfasst von I. I. Bezkoj) verabschiedet, das ein ganzes System geschlossener Bildungseinrichtungen nicht nur in Petersburg, sondern in ganz Russland schuf. Petersburg war zum Bildungszentrum Russlands geworden, wo neue weltliche Bildungseinrichtungen eröffnet wurden: das Kadettenkorps, die Akademie der Schönen Künste, die Bildungsgesellschaft für adlige Jungfrauen (Smolny-Institut), das Katharinen-Institut, das Korps der Fremdenlegionäre, das Bergbau-, Ingenieur- und Marinekorps. Musik war Pflichtfach in allen Internaten. Die Feierlichkeiten anlässlich der Schulentlassungszeremonien waren öffentlich und wurden in der „Sankt-Petersburger Wedomosti“ weithin bekannt gemacht, was der gesamten Palette des musikalischen Petersburgs am Ende des 18. Jahrhunderts einen besonderen Klang verlieh[1].

[1] Samsonowa T. P. Musikkultur von St. Petersburg im 18. - 20. Jahrhundert. SPb., 2013. S. 31-52.

Im Rahmen dieses Prozesses spielte der Beginn des Notendrucks in Russland eine wichtige Rolle. Der Notendruck erfüllte in seinem Bereich die gleichen Funktionen wie das Buch in einem größeren Rahmen. Der Notendruck begann in Europa bald nach dem Buchdruck, die ersten Beispiele erschienen im 15. Jahrhundert: das „*Psalterium latinum*“, Mainz, 1457 und andere seltene Ausgaben[1].

[1] Koptschewski N. A. Musikaliendruck // Musikalische Enzyklopädie / Herausgegeben von J. W. Keldysch. 1976. Bd. 3. S. 1039-1050.

Drei Jahrhunderte später begann der Notendruck in Russland. Sie fand in den 30-50er Jahren des 18. Jahrhunderts in Petersburg, der Hauptstadt des russischen Reiches, in der Druckerei der Akademie der Wissenschaften statt. Das für Russland neue ikonische Musiksystem erhielt nun einen neuen Impuls für seine Entwicklung und Verbreitung. Diese Tatsache kann sicherlich nicht losgelöst von der Entwicklung der musikalischen Bildung, der Verbreitung des musikalischen Wissens und der Kultur der russischen Gesellschaft betrachtet werden. Obwohl die ersten gedruckten Notenblätter isoliert entstanden, d. h. nicht für eine weite Verbreitung bestimmt waren, können diese ersten Erfahrungen als ein bedeutendes Phänomen im kulturellen Leben Russlands angesehen werden. Mit ihnen hielt das westeuropäische Notolinensystem mit seiner Theorie, Musikwissenschaft, Praxis und Terminologie Einzug in die musikalische Praxis.

Erwähnen wir die ersten säkularen russischen Ausgaben. Dazu gehörte das in Hamburg komponierte „Lied zur feierlichen Krönung Ihrer Majestät der Herrscherin, der Kaiserin Anna Ioannovna“... auf Verse von W. Trediakowski (1730). Dieses „Lied“ wurde zu Ehren der Krönung von Anna Ioannowna komponiert und mit dem Buch „Ritt zur Insel der Liebe“ von Paul Talm, übersetzt von W. Trediakowski, verbunden. Der Roman und das Lied waren in der russischen Gesellschaft ein großer Erfolg, doch es kam zu einem kuriosen Malheur: das damals bestehende System der Denunziationen führte schließlich dazu, dass sich Trediakowski vor dem Amt für geheime Ermittlungen für die erlaubten dichterischen Freiheiten rechtfertigen

musste und nach seiner Rückkehr alle gedruckten Exemplare des Gesangs vernichtete. Nur wenige Raritäten haben in den Bibliotheken von Petersburg überlebt. Der Text, der den Verdacht des Geheimdienstes erregte, lautete wie folgt: „Es lebe heute / die Kaiserin Anna / Auf dem Thron gekrönt / röter als die Sonne und die Sterne / die jetzt leuchten.“ Es ist nun schwer zu sagen, was an diesem Text den Unmut der Staatskanzlei hervorgerufen hat. Dieses „Lied“ ist ein typisches Beispiel für die damals häufig gesungenen panegyrischen Gesänge: diese große Musik ist ein musikalisches Zeugnis ihrer Zeit und ihres historischen Hintergrunds.



„Lied“ von Wassili Trediakowski anlässlich der Krönung von Anna Ioannowna. 1730

Ein einziges Exemplar ist im Album der „Gravurblätter“ der St. Petersburger Akademie der Wissenschaften „Arie oder Menuett“ - eine kleine musikalische Hommage an Anna Ioannovna (1734) erhalten:



Ein „Geschenk-Blatt“ an Anna Ioannowna von Graf Charles Biron, 1734,  
Ausgabe der Akademie der Wissenschaften „Gravur-Amt“

Zu den ersten Beispielen für in Russland veröffentlichte Violinmusik gehören die „12 Sonaten für Violine und Bass“ von G. Verocai (1737) und die „12 Sonaten“ von Luigi Madonis (1738). Beide Musiker waren Italiener, die in den Dienst von Anna Ioannowna traten. Die Ausgaben sind reich verziert und befinden sich in mehreren Exemplaren in den Bibliotheken von Petersburg. Es ist anzunehmen, dass diese Musik im Eremitage-Theater und im Winterpalast während der Herrschaft von Anna Ioannowna gespielt wurde.





Titelblatt der Sonaten von Giovanni Verocai, 1737.  
Akademie der Wissenschaften, St. Petersburg

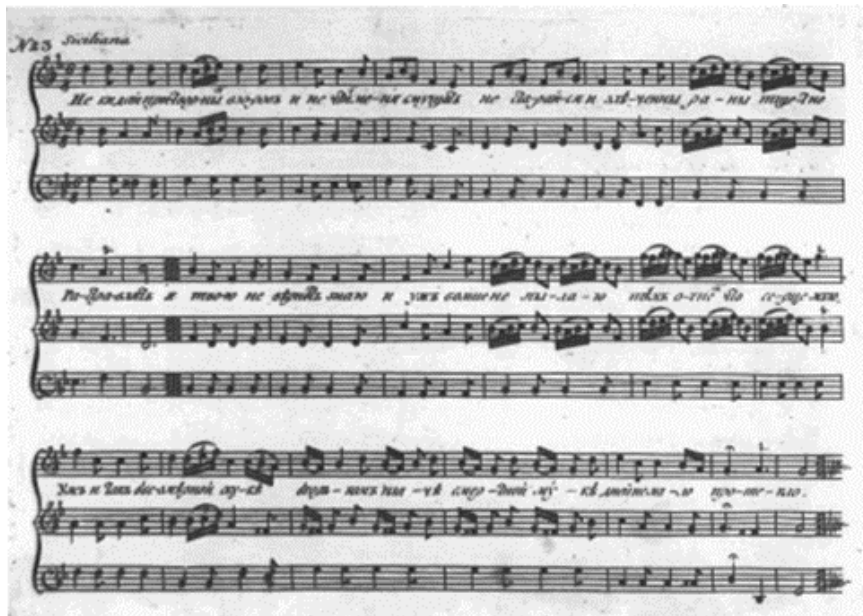


Frontispiz der Verocai-Sonate, 1737, Akademie der Wissenschaften, St. Petersburg

1751 erschien die erste Sammlung russischer Romanzen „Zwischen Geschäft und Müßiggang“ von G. N. Teplov; später wurde diese Sammlung als „Urgroßvater der russischen Romantik“ bezeichnet. Die Bedeutung dieses Ereignisses wird in der Geschichte der russischen Musikkultur des 18. Jahrhunderts sehr geschätzt. Es ist bekannt, dass diese Lieder-Romanzen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in den breitesten Schichten der russischen Gesellschaft verbreitet waren.



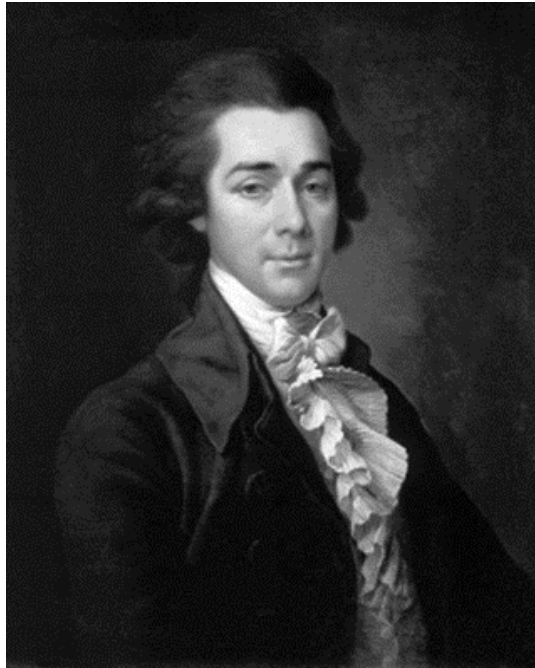
Titelblatt der ersten russischen Sammlung von Romanzen von G. N. Teplov, 1751, St. Petersburg



Muster eines gravierten Notenblattes.  
„Zwischen Geschäft und Müßiggang“ Romanze Nr. 3

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begannen aufgeklärte Amateure, sich intensiv mit dem russischen Volkslied zu beschäftigen. Der bedeutende Architekt N. A. Lwow sammelte die Melodien und Texte von über hundert russischen Volksliedern, und Iwan Prach, ein Musikpädagoge und Komponist tschechischer Abstammung aus Petersburg, harmonisierte sie. 1790 erschien in Petersburg die „Sammlung russischer Volkslieder mit ihren Stimmen, vertont von Iwan Prach“ mit einer ausführlichen Einleitung von N. A. Lwow, die eine neue Etappe in der Erforschung des russischen Volksliedes einläutete. Melodien aus dieser Sammlung wurden im 19. Jahrhundert von M. I. Glinka, N. A. Rimski-Korsakow, M. P. Mussorgsky und P. I. Tschaikowsky verwendet. Einige der architektonischen Werke von N. A. Lwow schmücken Petersburg noch heute: das Newa-Tor im Katharinen-

Festungswall an der Peter-und-Paul-Festung (1784-1787), das Gebäude der Hauptpost, Sojusstraße 9 (1782-1789), die Dreifaltigkeitskirche „Kulich und Ostern“, Prospekt Obuchowskaja Oborona, Haus 235 (1785), die Katharinenkirche in Murino.



Nikolai Alexandrowitsch Lwow (1751-1803) Architekt, Persönlichkeit des öffentlichen Lebens, Musiker, Sammler von russischen Volksliedern



Titelblatt der ersten Sammlung russischer Volkslieder, zusammengestellt von N. A. Lwow und I. Prach, 1790, St. Petersburg. Zeichnung von N. A. Lwow

1796 veröffentlichte der Verlag von N. Gerstenberg ein „Taschenbuch für Musikliebhaber“, das unter Musikliebhabern sehr beliebt wurde. Es enthielt einfache Klavierstücke sowie Kontertänze, Ecossaises, elementare Informationen zur Musiktheorie und Biografien von J. S. Bach, J. Haydn und W. Mozart[1].

[1] Wolman B. L. Russische gedruckte Noten. Leningrad, 1957. S. 33-50; S. 64-65.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde der Notendruck sehr aktiv. In Petersburg erschienen zahlreiche Druckereien, die methodische Handbücher für das Erlernen der verschiedenen Instrumente druckten: Gusli, Violine, Klavier, Gitarre. Diese Veröffentlichungen trugen zur Verbreitung musikalischer Kenntnisse und zur Steigerung des kulturellen Niveaus des aufgeklärten Teils der Petersburger Bevölkerung bei. Die Zeitung „Sankt-Petersburger Wedomosti“ aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts veröffentlichte regelmäßig Informationen über den

Verkauf von Musiknoten und die Bezugsquellen. So wurde die Musik zu einem festen Bestandteil des Lebens der Petersburger Gesellschaft. Hier, in Petersburg, begann also die Entstehung einer neuen Art von Musikkultur, die die weitere Entwicklung der Musikkunst in Russland bestimmte. An die Stelle des kanonischen Menschentyps mit seinen mittelalterlichen Vorstellungen und Weltanschauungen trat der Mensch des Neuen Zeitalters, der aktiv, tätig ist und die Grenzen des Wissens unermesslich erweitert. Typisch für diese Epoche ist die Figur des Enzyklopädisten, der mit der populärsten Idee des Jahrhunderts - der Idee der Entwicklung, die sich im Bereich des philosophischen Denkens, in der Kunst und in der Literatur widerspiegelte - ein neues Verständnis von Zeit in ihrer subjektiven und objektiven Ebene einbrachte. Das entstehende kulturelle Gebäude des neuen Zeitalters war von europäischem Typ, säkularen Charakter und nationalem Wesen, und die soziale Besonderheit der Epoche machte diesen Prozess äußerst dynamisch oder, wie man sagt, beschleunigend (A. M. Panchenko, B. I. Krasnobajew, B. A. Rybakow, usw.).

### **Empfohlene Literatur**

1. Keldysch J., Lewaschowa O. Allgemeines Editorial von A. Kandinsky. Geschichte der russischen Musik. Bd. I. Von den ältesten Zeiten bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. 4. überarbeitete und ergänzte Auflage. Moskau, 1990.

## Kapitel 10

### **MUSIKKULTUR DES 19. JAHRHUNDERTS UND RUSSISCHE AUTOKRATEN**

Das 19. Jahrhundert war eine neue Etappe in der Entwicklung Russlands, in der der historische Kontext der Epoche die europäischen und russischen Realitäten in vollem Umfang widerspiegelte. Im Laufe des Jahrhunderts erlebte Russland extreme Katastrophen: den Krieg mit Napoleon (1812), den siegreichen Einmarsch der russischen Armee nach Paris unter der Führung von Kaiser Alexander I., die Heilige Allianz in Wien (1815), bei der Russland als größter Staat Europas wahrgenommen wurde, gefolgt vom plötzlichen Tod von Kaiser Alexander I. in Taganrog, der eine Machtkrise auslöste, die im Dekabristenaufstand vom 14. Dezember 1825 auf dem Senatsplatz und den darauf folgenden Repressionsmaßnahmen gipfelte. Zu Beginn des Jahrhunderts war Russland ein mächtiger absolutistischer Staat, in dem die Leibeigenschaft blühte und der laut der einheimischen Geschichtsschreibung auf „drei Säulen“ stand: Autokratie, Orthodoxie und Nationalität.

Die Entwicklung der Musikkultur in Russland im 19. Jahrhundert wurde weitgehend von der Machtspitze der russischen Autokraten bestimmt: Alexander I. (1777-1825), Nikolaus I. (1796-1855), Alexander II. (1818-1881) und Alexander III. (1845-1894).



Kaiser und Alleinherrscher von Gesamtrussland, Schirmherr des Malteserordens, Großherzog von Finnland, Zar von Polen Alexander I., der Selige

Alexander I., der als Sieger über Napoleon in die Geschichte einging, hatte die aufrichtige Absicht, den russischen Staat liberal zu reformieren. Viele der Reformen Alexanders I. waren mit dem Namen von M. M. Speranski verbunden. In den Archivdokumenten von Alexander I. wird sogar der Begriff „Perestroika“ erwähnt, dessen Urheberschaft Speranski zukommt. Die von Alexander I. durchgeführten Reformen hatten positive Höhepunkte: die Amnestie für die unter Paul I. Unterdrückten, die Wiedereinführung der Patentbriefe für den Adel und der Stadtordnung, die Abschaffung des Geheimdienstes und des Galgens, die Aufhebung der körperlichen Züchtigung des Klerus, die Aufhebung der Ein- und Ausreisebeschränkungen, die Erlaubnis, Bücher und Noten aus dem Ausland einzuführen, die Erlaubnis für Privatdruckereien. Im Jahr 1802 wurde das Bildungsministerium gegründet, das zusammen mit dem Kriegsministerium, der Synode und anderen Ministerien das Netz der Grundschulen aufbaute. Die Sekundarschulbildung wurde durch klassische und praktische Gymnasien gewährleistet. 1811 wurde das kaiserliche Zarskoje Selo-Lyzeum eröffnet, eine privilegierte Bildungseinrichtung für die Kinder des Adels, die A. S. Puschkin, A. A. Delwig, W. K. Kjuhelbeker und andere prominente Staatsmänner Russlands hervorgebracht hatte. Die Schule trug die Züge eines aufgeklärten absolutistischen Staates, in dem die Musik eine eigene Rolle spielte.

Der Krieg von 1812 brachte einen beispiellosen Ausbruch patriotischer Poesie in Form von „Liedern“, „Hymnen“, „feierlichen Oden“, „heroischen Gedichten“ und anderen poetischen Gattungen hervor, in denen die patriotischen und heroischen Motive des öffentlichen Bewusstseins der Alexander-Ära ihren Ausdruck fanden. Die historischen, moralischen und geistigen Traditionen der russischen Vergangenheit



erhielten in der Dichtung der Jahre 1812-1815 eine besondere Bedeutung. Gleichzeitig war in den poetischen Äußerungen eine Verlässlichkeit des Bildes der Ereignisse und des Verständnisses der Geschichte als einer der Ausdrucksformen des Volksgeistes zu erkennen. Die Poesie der Jahre 1812-1815 drückt ein hohes Prestige der Staatlichkeit und der Autokratie aus, eine mehrdimensionale „Ereignishaftigkeit“, mit einer hellen persönlichen Intonation der Aussage. Das ist die Poesie von Denissa Dawydow, Fjodor Glinka, Konstantin Batjuschkow und Iwan Dmitrijew.

Ein Beispiel für die Verbindung von Poesie und Musik in einem einzigen Werk während der Alexander-Ära ist vor allem eine Elegie - eine Ode mit dem Titel „Ein Sänger im Lager der russischen Soldaten“ auf Gedichte von Wassili Schukowski und Musik von Dmitri Bortnjanski. Schukowski schloss sich der Moskauer Miliz an und vermerkte beim Verfassen dieser Verse „Geschrieben nach der Kapitulation Moskaus vor der Schlacht von Tarutino“. Die Tatsache seiner persönlichen Beteiligung und Anwesenheit bei den Feindseligkeiten verlieh dieser romantisch-poetischen Aussage in Form eines lockeren Husaren-Tischliedes eine besondere Lebendigkeit, die in der russischen Gesellschaft sofort in Listen zu kursieren begann.

Dir dieser Kelch, russischer Zar!  
Erbühe deine Kraft;  
Dein heiliger Thron ist unser Altar;  
Vor ihm liegt unser Gelübde: Herrlichkeit.

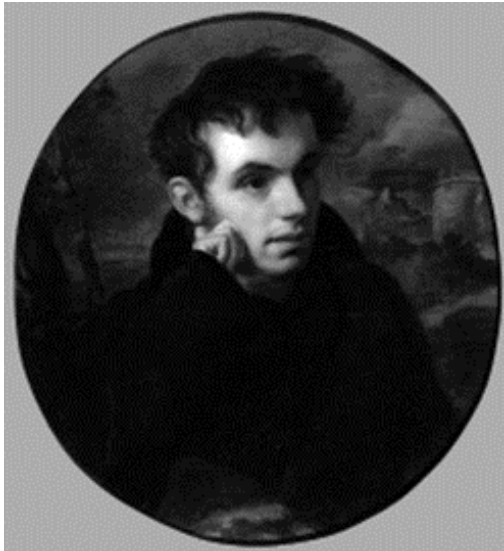
Dmitri Stepanowitsch Bortnjanski (1751-1825), der „Patriarch“ der russischen Musik, reagierte sofort auf diesen Text. Die Partitur wurde 1813 veröffentlicht und ist bis heute erhalten geblieben[1].

[1] Die Geschichte der russischen Musik in Notationsmustern / Zusammengestellt und herausgegeben von Prof. S. L. Ginsburg. Moskau, 1968. S. 300-303.

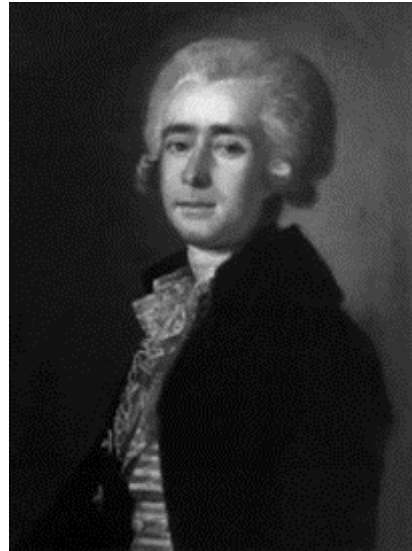
„Bortnjanski gelang es im Alter von sechzig Jahren, den Schlüssel zu den ästhetischen Ansprüchen der neuen Generation zu finden: es gibt in diesem Lied keine einzige Note aus der Musik, die Bortnjanski im 18. Jahrhundert schrieb. Der Komponist erlebte die Jahrhundertwende mit seinem ganzen schöpferischen Wesen“[1].

[1] Ryzarew M. Komponist D. Bortnjanski. Leben und Werk. Moskau, 1979. S. 234.





Wassili Adrejewitsch Schukowski  
(1783-1852).  
Maler O. A. Kiprenski (1815)



Dmitri Stepanowitsch Bortnjanski  
(1751-1825).  
Maler M. I. Belski (1788)

Während der Alexanderzeit war das Musik- und Theaterleben in Petersburg und Moskau sehr vielfältig und ein wichtiger Bestandteil der adeligen Gesellschaft, die vom kaiserlichen Hof gelenkt wurde. Der italienische Komponist und Dirigent Caterino Cavos (1775-1840) spielte eine herausragende Rolle in der russischen Musikkultur jener Zeit. Cavos trat 1799 in den Dienst des kaiserlichen Hofes, machte schnell Karriere und wurde bald Direktor der gesamten kaiserlichen Operntruppe. Neben Cavos war zu dieser Zeit der berühmte Choreograf Charles Didleau (1767-1837) Leiter der Ballettabteilung des kaiserlichen Theaters. Diese beiden herausragenden Persönlichkeiten verdankten Russland einen großen Anteil an der Entwicklung der Musik- und Theaterkunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie arbeiteten gemeinsam an mehreren Balletten: Cavos komponierte die Musik und Didleau entwickelte die Handlungen und die Choreografie. Cavos komponierte auch Musik für drei kaiserliche Kompanien: die russische, die italienische und die französische. Er stand hinter einer Reihe von Reformen des russischen Opernhauses, und auf sein Drängen hin wurde 1803 das russische Opernhaus vom Schauspielhaus getrennt. Cavos war aktiv an der pädagogischen Arbeit in Petersburg beteiligt: er unterrichtete Gesang an der Theaterschule, am Smolny-Institut und an der Adelpension. Er verbrachte viel Zeit damit, nach neuen Talenten zu suchen und sie auszubilden. Die meisten Sänger der damaligen Zeit waren schlecht ausgebildet, viele kannten nicht einmal Noten. Cavos bildete eine Reihe von Sängern für die russische Bühne aus, darunter den berühmten Bass Ossip Petrow, den ersten Darsteller von Iwan Susanin in den Opern von Cavos und Glinka.

Cavos schrieb über 50 Musik- und Theaterwerke in verschiedenen Genres; er war ein erfahrener und gebildeter Musiker, der die russische Geschichte studierte und die Entwicklung der zeitgenössischen russischen Musik aufmerksam verfolgte. Viele seiner Opern waren thematisch mit dem russischen Epos verknüpft: „Fürst Unsichtbar“ (1805), „Ilja der Recke“ (1807), „Dobrynja Nikitic, oder das

Geisterschloß“ (1807), usw. Die Oper „Iwan Susanin“ gilt zu Recht als das bedeutendste Werk von Cavos.

Cavos' Oper „Iwan Susanin“ (1815) war der erste Versuch, in Russland eine historisch-heroische C



Catterino Cavos (1775-1840)

Es war eine Oper in zwei Akten mit einem glücklichen Ende: Iwan Susanin wurde von russischen Truppen gerettet. Die Oper war ein Erfolg und hatte ein langes Bühnenleben. Zwanzig Jahre nach der Uraufführung, 1836, dirigierte Cavos die Premiere von Michail Glinkas Oper „Ein Leben für den Zaren“ und unterstützte den angehenden Glinka in jeder Hinsicht bei seiner Oper auf der kaiserlichen Bühne. Cavos' Tätigkeit im russischen Dienst wurde mit einem für die damalige Zeit relativ hohen Gehalt vergütet: 21.000 Rubel pro Jahr. Cavos starb 1840 in Petersburg und ist in der Alexander-Newski-Lawra begraben.

B. Assafjew, der die große Rolle von Cavos in der Geschichte der russischen Musik hervorhob, schrieb: „Man muss Cavos zugute halten, dass er kein gleichgültiger ausländischer Gast blieb, der für ein hohes Gehalt einige offizielle Musikstücke schrieb. Er lebte mit den Gefühlen, die die oberen Ränge der russischen Gesellschaft und einen kleinen Teil der Intelligenz erregten. Seine Musik lässt uns glauben, dass sie aufrichtig war“[1].

[1] Assafjew B. W. Russische Musik. 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. - 2. Aufl., Leningrad, 1979. S. 5.

Der begabte russische Komponist Stepan Dawydow (1777-1825), ein Schüler des italienischen Komponisten Giuseppe Sarti, war Musikdirektor an den kaiserlichen Theatern in Moskau. Dawydows spektakuläre Opernzyklen nach westeuropäischen Vorbildern nahmen einen besonderen Platz im Musikleben der beiden Hauptstädte ein: „Das Donauweibchen“ (1803), „Donau-Meerjungfrau“ (1804), „Donaunymphe“ (1805) und „Lesta, die Dnjepr-Nixe“ (1807). Diese Opernarrangements waren ein großer Erfolg und wurden ständig in Petersburg, Moskau und anderen russischen

Städten aufgeführt. Einige Arien wurden in Adelskreisen häufig aufgeführt. A. S. Puschkin bemerkte diese Popularität der Opern von Stepan Dawydow mit einem Hauch von Sarkasmus in „Eugen Onegin“, indem er ein Zitat aus „Lesta, die Dnjepr-Nixe“ aufgriff:

Und sie (mein Gott) beginnt zu klagen;  
„Komm zu mir in den goldenen Saal“.

Die *Alexander-Epoche* war der Beginn eines besonderen Zustands des russischen Kulturraums, der später als „**Puschkins Petersburg**“ bezeichnet wurde. Es war der Ort, an dem ein Meilenstein in der Entwicklung des Vaterlandes endete und die moderne russische Kultur begann. Hier spielten die legendären Figuren und fanden bedeutende historische Ereignisse statt. Hier erreichte das russische Leben solche geistigen Höhen und gleichzeitig eine solche geistige Klarheit, wie es sie vorher und nachher nicht mehr kannte. Petersburg wurde Teil von Puschkins dichterischer Welt und ihrer unmittelbaren Existenz. Die kurz gestrichelte Lebenslinie des Dichters war ständig mit Petersburg verbunden, wo diese Stadt stets die geistig dominierende schöpferische Konstante war. Im Werk des Dichters spiegelt sich Petersburg auf ganzheitliche und vielfältige Weise wider. Das Petersburger Hochwasser vom 7. November 1824 blieb späteren Generationen nicht nur deshalb in Erinnerung, weil es das heftigste und zerstörerischste in der Geschichte der Stadt war, sondern natürlich auch, weil es Puschkins „Eherner Reiter“ zum Leben erweckte:

Die ganze Nacht  
Drängte die Newa ihre vollen  
Gewässer hin zum Meer, dem Tollen  
Des Winds entgegen. Seiner Macht  
War sie erlegen ... Menschen standen  
Zuhaut am Ufer. Das Gestampf  
Der Flut, der Wellen Schaum und Branden  
Verriet den ungestümen Kampf.  
Doch durch den Sturm getrennt vom Meere,  
Als wie durch eines Dammes Wehr,  
Floß zornig in metallner Schwere  
Die Newa wild zurück vom Meer  
Und überflutete die Inseln.  
Zu Donner schwoll des Windes Winseln,  
Und kochend wie in Kesselglut,  
Warf einem Tiere gleich, in Wut,  
Sich auf die Stadt der Strom. Die Menschen  
Ergriffen jäh die Flucht, und leer  
Ward schnell das Ufer; dumpf und schwer  
Die Fluten in die Keller schlugen  
Durch der Umzäunung Gitterfugen –  
Petropolis wie ein Triton  
Schwamm auf den Wogen im Zyklon. [1].

(Alexander Sergejewitsch Puschkin, Poeme und Märchen, Gesammelte Werke in sechs Bänden, Herausgegeben von Harald Raab)

[1] Puschkin A. S. Vollständige Sammlung von Kunstwerken. St. Petersburg. 2002. S. 696.

In „Eugen Onegin“ wird das Alltagsleben in Petersburg und in der russischen Provinz ebenso anschaulich dargestellt wie der biografische Hintergrund des Dichters selbst. Im Alter von zwanzig Jahren war Puschkin zu dieser Zeit selbst ein Stammgast in der Petersburger Gesellschaft. Als Angehöriger einer „guten Familie“, Schüler des Zarskoje-Selo-Lyzeums und Schüler des Kollegs für auswärtige

Angelegenheiten wurde Alexander Puschkin im Haus des Grafen Laval, im Haus der Fürstin Golizyna, im Haus des Grafen Buturlin, in den Salons der Oljonins und Karamsina herzlich empfangen. Der Salon und die Salons des Adels - literarisch und musikalisch - waren eine Konzentration des geistigen Lebens des adligen Petersburgs jener Zeit, wo die Vielschichtigkeit des adligen Lebens mit vielen anderen Plänen gefüllt war.

So war ein notwendiges Strukturelement des adligen Lebens nicht nur in Petersburg, sondern in ganz Russland zu Beginn des 19. Jahrhunderts der „Ball“ mit seinen Konventionen der abwechselnden Tänze: Polonaise, Walzer, Mazurka, Kotillon (eine Art Square Dance). Wie J. M. Lotman bemerkte: „Der Ball hatte eine gut strukturierte Zusammensetzung. Es war eine Art festliches Ganzes, das sich der Bewegung von einer strengen Form des feierlichen Balletts zu variablen Formen des choreografischen Spiels unterordnete“[1].

[1] Lotman J. M. Gespräche über die russische Kultur. Genese und Traditionen des russischen Adels ( 18. - Anfang 19. Jahrhundert). SPb., 1994. S. 100.

Puschkin schildert die Atmosphäre des Petersburger Balls, das Gedränge und den Rausch der Musik verblüffend genau:

Das ist nicht das, was wir jetzt zum Thema haben:  
Wir müssen uns zum Ball beeilen,  
Wo sich mein Onegin in einer Kutsche bewegte  
Mein Onegin ist geritten.  
Vor den verblassten Häusern  
Entlang der verschlafenen Straße in Reihen  
Die Zwillingswagenlaternen  
Das fröhliche Licht wird...  
Unser Held reitet in die Halle;  
Der Pfeil des Pfortners  
Er ging die Marmorstufen hinauf,  
Er strich mit der Hand über sein Haar,  
Er ging hinein. Der Saal ist voll von Menschen;  
Die Musik war des Klapperns müde;  
Die Menge ist mit der Mazurka beschäftigt;  
Der Lärm und die Menschenmassen sind allgegenwärtig;  
Die Sporen der Kavalleriesoldaten klappern,  
Die Füße der schönen Damen fliegen;  
In ihren fesselnden Fußstapfen  
Die feurigen Blicke fliegen in ihre Fußstapfen.  
Und das Getöse der Hüte wird übertönt  
Das eifersüchtige Geflüster der modischen Ehefrauen[1].

[1] Puschkin A. S. Eugen Onegin // Gesammelte Werke: in 6 Bänden. Bd. 3. S. 8-19.

Wie J. M. Lotman bemerkte, „...um die Bedeutung des Balls als Ganzes zu verstehen, muss er im Gegensatz zu den beiden extremen Polen verstanden werden: der Parade und der Maskerade“. Der Forscher schreibt: „Die Parade, wie sie unter dem Einfluss der eigentümlichen ‚Kreativität‘ von Paul I. und den Pawlowitschs - Alexander, Konstantin und Nikolai - gestaltet wurde, war ein eigentümliches, aufwendiges Ritual. Es war das Gegenteil von Kampf. Das Gefecht verlangte Initiative, die Parade verlangte Gehorsam und machte die Armee zu einem Ballett. In Bezug auf die Parade war der Ball das genaue Gegenteil. Sie stellte der Unterwerfung, der Disziplin und der Auslöschung der Persönlichkeit Heiterkeit und Freiheit, der strengen Unterdrückung des Menschen seine freudige Ausgelassenheit

entgegen. In diesem Sinne war der chronologische Verlauf des Tages, von der Parade oder den Vorbereitungen dazu - den Exerzierübungen, der Manege und anderen Arten ‚königlicher Wissenschaft‘ (Puschkin) - bis zum Ballett, dem Fest und dem Ball, eine Bewegung von der Unterordnung zur Freiheit und von der grausamen Monotonie zu Heiterkeit und Abwechslung“[2].

[2] Lotman J. M. Gespräche über die russische Kultur. Genese und Traditionen des russischen Adels (18.- frühes 19. Jahrhundert). S. 100.

Die Einwohner von Petersburg nahmen die Paraden jedoch mit ganzem Herzen an. Puschkin präsentiert die Parade auf ähnliche Weise:

Ich liebe die kriegerische Lebendigkeit  
Vom Spaß auf den Feldern des Mars,  
Infanterietruppen und Pferde  
und ihre einheitliche Schönheit,  
In ihrer harmonisch schwankenden Formation  
Fetzen dieser siegreichen Banner,  
Der Glanz dieser Kupferkappen,  
Im Kampf durchschossen[1].

[1] Puschkin A. S. Der Bronzene Reiter. Das Märchen von Petersburg (illustriert von A. Benois). St. Petersburg. 1923. S. 19.

Die Maskerade war ein Höhepunkt der Freiheit, des Vergnügens, der Intrigen und des Leichtsinns im gesellschaftlichen Leben von Petersburg. Die ersten Maskeraden fanden in Petersburg bereits im 18. Jahrhundert statt - unter Anna Ioannowna, Jelisaweta Petrowna und Katharina II. Die ersten öffentlichen Maskeraden in Russland wurden in der Puschkin-Ära im Engelhardt-Saal (dem heutigen Gebäude an der Ecke Newski-Prospekt und Gribojedow-Kanal, dem kleinen Philharmonie-Saal) veranstaltet. Ganz Petersburg ging dorthin, und der Legende nach spielten sich dort die in Lermontows Drama „Die Maskerade“ beschriebenen Ereignisse ab.

Eines der Zentren des geistigen Lebens in Petersburg in den 20er - 30er Jahren war das 1783 erbaute Bolschoi oder Steintheater. Ein junger Mann mit einer „edlen Seele“ zu sein, bedeutete, ein Theaterbesucher zu sein:

Dort, dort unter dem Schatten der Flügel,  
Meine jungen Tage waren hektisch[2].

[2] Puschkin A. S. Eugen Onegin // Gesammelte Werke: in 6 Bänden. Bd. 3. S. 14.

Was hielt Puschkin von zeitgenössischer Musik? Es sei auf die folgenden Zeilen aus Puschkins „Onegin“ verwiesen, in denen eine romantische Sicht auf die Kunst der Musik, die musikalischen Gegebenheiten und die Atmosphäre des Opernhauses zu jener Zeit zum Ausdruck kommt:

Aber der blaue Abend wird dunkel,  
Für uns geht es bald in die Oper:  
Da ist der entzückende Rossini,  
Europas Liebling - Orpheus  
Harte Kritik ignorieren  
Er ist für immer derselbe, für immer neu,  
Er gießt Klänge - sie kochen,  
Sie fließen, sie brennen

Wie junge Küsse  
Alles ist in Glückseligkeit, in der Flamme der Liebe,  
Wie ein zischendes vin d'Ay  
Ein Strom und Goldspritzer ...  
Aber, meine Herren, ist es erlaubt?  
Vergleiche mit Wein do-re-mi-sol[1].

[1] Puschkin A. S. Eugen Onegin // Gesammelte Werke: in 6 Bänden. Bd. 3. S. 179.

Tatsächlich wurden in dieser Zeit fast alle Opern von G. Rossini in Petersburg aufgeführt. Das Opernrepertoire in Petersburg war zu dieser Zeit auffallend vielfältig: es gab Opern von W. A. Mozart („Die Zauberflöte“, „La clemenza di Tito“, „Die Entführung aus dem Serail“, „Cosi fan tutte“), Opern von G. Cimarosa („Heimliche Ehe“, „Horaz“ und „Kleopatra“) C. M. Webers Oper „Der Freischütz“; Opern von Cherubini („Eliza“, „Der Wasserträger“, „Anakreon“, „Faniska“), Opern von Spontini („Die Vestalin“, „Fernand Cortez“). Das vielfältige Repertoire zeugt von der reichen Petersburger Opernkultur jener Zeit. Der Musikgeschmack des Petersburger Publikums wurde mit diesem Repertoire kultiviert. Es ist möglich, das Zeugnis von M. I. Glinka zu zitieren. In seinen „Notizen“ schreibt er: „Oper und Ballett begeisterten mich über alle Maßen... In Petersburg erwarb ich einen großen Vorrat an verschiedenen Stücken, hauptsächlich Ouvertüren für Klavier zu vier Händen: es waren Ouvertüren von Cherubini, Méhul, Mozart, Spontini, Pierre und Rossini. All das haben wir recht ordentlich gespielt und unsere Bekannten amüsiert“[2].

[2] Glinka M. Erinnerungen / Herausgegeben von W. Bogdanow-Beresowski. Leningrad, 1953. S. 35-36.

Dieses Petersburger Milieu, in dem das Streben nach geistigen Idealen mit hoher poetischer Stimmung vorherrschte, trug zur Herausbildung einer ganzen Generation russischer Komponisten bei: M. I. Glinka, A. S. Dargomyschski , A. A. Aljabjew , A. E. Warlamow , A. I. Werstowski , A. L. Guriljow, die Brüder A. N. und S. N. Titow und viele andere.

Die Zeitgenossen reagierten lebhaft auf Puschkins dichterische Begabung und schufen bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine neue Epoche der russischen Romantik, indem sie die Grenzen der kammermusikalischen Lyrik durch verschiedene Formen (Elegie, Ballade) erweiterten. Schon in den Werken von Komponisten, die Zeitgenossen Puschkins waren, war dieser eigentümliche poetische „ewige Motor“ des Denkens und Fühlens zu hören, der eine ungewöhnliche Einheit von Wort und Musik herstellte, die ganz allgemein die Blüte der russischen Kompositionsschule als ein originelles Phänomen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Die Puschkin-Ära schuf alle Voraussetzungen für die Entwicklung der **Romantik** als stilistisches Phänomen in der russischen Musik, das zum Gegenstand öffentlicher Diskussionen und Debatten in der Presse wurde. Einer der ersten, der in seinen Artikeln leidenschaftlich und mit Überzeugung auf dieses Phänomen reagierte, war W. G. Belinski: „Romantik ist das erste Wort, das die Puschkin-Periode ankündigt... Die Romantik gehört nicht nur zur Kunst, nicht nur zur Poesie: ihre Quelle liegt in dem, was die Quelle sowohl der Kunst als auch der Poesie ist, - im Leben“[1].

[1] Belinski W. G. Gesamtwerk: 9 Bände. Moskau, 1953-1959. Bd. 1. S. 91; Bd. 7. S. 145.

Der kraftvolle Enthusiasmus der Romantik, ihre emotionale Intensität, ihr rebellisches und leidenschaftliches Pathos hielt in den 20-30er Jahren des 19. Jahrhunderts Einzug in die russische Musik, und zwar in den Werken von Komponisten, die Zeitgenossen von M. I. Glinka waren: A. A. Aljabjew, A. N. Werstowski, A. E. Warlamow, A. L. Guriljow.

Der Aufstand der Dekabristen beendete die *Alexander-Ära* der russischen Geschichte.

Unter Nikolaus I. (1825-1855) wurde die Liberalisierung des Staates gestoppt und die Machtverhältnisse im Lande gestärkt: Dekabristenprozess, Sibirien und Zwangsarbeit für die Verurteilten, darunter fünf Gehängte; Einführung einer strengen Zensur mit Durchsicht von Briefen und strengsten politischen Untersuchungen. Zar Nikolaus I. von Russland wurde zum Hauptzensor.

Es wurde eine eigene Dritte Gendarmerieabteilung Seiner Kaiserlichen Majestät eingerichtet, an deren Spitze der Gendarmeriechef Alexander Benckendorff (1782-1844) stand. All dies konnte nicht anders, als eine gewisse Reaktion bei den „Helden ihrer Zeit“ hervorzurufen und den Zustand der Kultur im Allgemeinen zu beeinflussen. Wie A. I. Gerzen zu Recht über Benckendorff bemerkte: „... der Chef dieser furchtbaren Polizei, der außerhalb und über dem Gesetz steht und das Recht hat, sich in alles einzumischen“[1],

[1] Bewertung von Benckendorffs Tätigkeit und Persönlichkeit in der Geschichtsschreibung

hat selbst das Schicksal vieler bemerkenswerter Menschen Russlands brutal durchgeschnitten, von den Dekabristen und ihren Frauen bis zu den großen russischen Dichtern Puschkin und Lermontow, dem Komponisten A. A. Aljabjew, die „Petraschewzen“ mit dem jungen F. M. Dostojewski, der 1849 bei der inszenierten Vorbereitung der Hinrichtung auf dem Alexanderplatz „zehn schreckliche Minuten des Wartens auf den Tod“ erlebte.



Nikolaus I. - Alleinherrscher von Gesamtrussland, Zar von Polen, Fürst von Finnland



Nikolaus I. widmete seine Aufmerksamkeit auch dem Musiktheater. Der Kaiser besuchte persönlich die Proben im Steintheater zur Vorbereitung der Premiere von Glinkas Oper „Ein Leben für den Zaren“, die am 27. November 1836 stattfand. Es war ein großes Ereignis für Petersburg, das Theater war voll besetzt, und der Kaiser und der gesamte Hof waren anwesend. In seinen „Erinnerungen“ schrieb Glinka: „... Ich bekam die Erlaubnis, meine Oper dem Kaiser zu widmen, und statt „Iwan Susanin“ hieß sie „Ein Leben für den Zaren“... Der Kaiser war der erste, der mir für meine Oper dankte, indem er bemerkte, dass es falsch war, dass Susanin auf der Bühne getötet wurde... Bald darauf erhielt ich das kaiserliche Geschenk für die Oper: einen Ring von 4000 Assignationsrubel, er bestand aus einem Topas, der von drei Reihen prächtiger Diamanten umgeben war“[1].

[1] Glinka M. Erinnerungen / Herausgegeben von W. Bogdanow-Beresowski. Leningrad, 1953. S. 116-117.

Es begann eine neue Periode der russischen Musik, die gegen Ende des Jahrhunderts als „Goldenes Zeitalter“ der russischen Musikkultur bezeichnet werden sollte. 27. November 1842 Uraufführung einer weiteren Oper von Michail Glinka „Ruslan und Ljudmila“, die mit 53 Aufführungen in Petersburg ebenfalls großen Erfolg hatte. Für die Inszenierung von „Ruslan und Ljudmila“ erhielt Glinka vom Theateramt dreitausend Rubel in Silber. Musiktheaterpremierer, Konzerte, Bälle und Paraden gehörten zum üppigen *Hofstaat von Nikolaus*.

Seine persönlichen ehrgeizigen Qualitäten manifestierten sich stark in der Außenpolitik von Nikolaus I., als Russland in blutige lokale Kriege verwickelt war: der Kaukasuskrieg (1817-1864), die Niederschlagung des Aufstands in Polen 1830-1831, die Niederschlagung des Aufstands in Ungarn 1849, der Russisch-Türkische Krieg von 1828-1829. Das Ergebnis der Herrschaft von Nikolaus war der Krimkrieg (1853-1856) und die Niederlage Russlands in diesem Krieg. Die Gesamtverluste für die Beibehaltung und Ausweitung ihrer Besitzungen im nördlichen Schwarzmeerraum beliefen sich auf 465 bis 480 Tausend Menschen. Der russischen Geschichtsschreibung zufolge war die Krim-Katastrophe eine zivilisatorische Niederlage für Russland, das gegenüber den führenden westlichen Ländern im Rückstand war. Wie W. O. Kljutschewski später schrieb: „Sewastopol hat den stagnierenden Köpfen einen Schlag versetzt.“ Nikolaus I. starb Anfang 1855 plötzlich. Die Version über den Selbstmord ( durch Gift), die auf dem Verständnis des Zusammenbruchs seiner eigenen Politik und der Unfähigkeit, etwas zu ändern, beruht, erscheint recht vernünftig. Drei Monate nach dem Tod des Kaisers stellte der Historiker M. P. Pogodin fest: „Das alte System hat seine Zeit überdauert“[2].

[2] Fortunatow W. W. Nationale Geschichte für humanistische Universitäten. Moskau; St. Petersburg, 2012. S. 159-160.

Kaiser Alexander II. ging als Befreier in die Geschichte ein: am 19. Februar 1861 unterzeichnete Alexander II. das Manifest über die Abschaffung der Leibeigenschaft in Russland. Alexander II. skizzierte auch andere Reformen, die in ihrer Tragweite beispiellos waren: Abschaffung der Militärsiedlungen (1857), Finanzreform (1863), Hochschulreform (1863), Semstwo- und Justizreform (1864), Reform der kommunalen Selbstverwaltung (1870), Reform des Sekundarschulwesens (1871), Militärreform (1871).



Kaiser Alexander II.

Diese Umgestaltungen lösten eine Reihe seit langem bestehender sozioökonomischer Probleme, machten den Weg für die Entwicklung des Kapitalismus in Russland frei und erweiterten die Grenzen der Zivilgesellschaft und der Rechtsstaatlichkeit, aber die Reformen waren nicht abgeschlossen. Die 60er - 70er Jahre waren jedoch durch das Aufkommen einer völlig neuen ideologischen Strömung in Russland gekennzeichnet: dem Populismus, der viele Schichten der russischen Gesellschaft erfasste und sich auf die „Annäherung“ der Intelligenz mit dem Volk auf der Suche nach „seinen Wurzeln“ und „seinem Platz in der Welt“ stützte. Die Bewegung des Populismus hing mit dem Gefühl der Intelligenz zusammen, den Bezug zur „Volkswisheit“, zur „Volkswahrheit“ zu verlieren (A. I. Herzen, N. G. Tschernyschewski). Die Entwicklung dieser Ideen auf verschiedenen Ebenen schlug sich in der Gründung von Organisationen nieder, die sich „Land und Wille“ und später „Volkswille“ nannten und ein revolutionäres und terroristisches Programm verfolgten, das schließlich in der Ermordung Alexanders II. am 1. März 1881 in Petersburg mündete. Die Ermordung des Kaisers löste in der russischen Gesellschaft einen Schock aus und hallte noch lange im öffentlichen Bewusstsein nach.



Kaiser Alexander III.

Alexander III. ging als der Friedensstifter in die Geschichte ein. Sein Manifest vom 29. April (11. Mai) 1881 spiegelt das innen- und außenpolitische Programm des Staates wider. Die wichtigsten Prioritäten waren: Aufrechterhaltung von Ordnung und Autorität, Stärkung der kirchlichen Frömmigkeit und Sicherung der nationalen Interessen Russlands. Alexander III. schuf die staatliche Bauernlandbank, um den Bauern Darlehen für den Erwerb von Land zu gewähren, und erließ eine Reihe von Gesetzen, die die Stellung der Arbeiter erleichterten. Alexander III. verfolgte eine rigorose Russifizierungspolitik, die auf den Widerstand einiger Teile der russischen Gesellschaft stieß. Nach dem Rücktritt Bismarcks als deutscher Reichskanzler im Jahr 1893 schloss Alexander III. ein Bündnis mit Frankreich (französisch-russische Allianz). In der Außenpolitik, an der Kaiser Alexander III. persönlich beteiligt war, etablierte sich Russland fest an der Spitze Europas. Mit seiner enormen Körperkraft symbolisierte der Kaiser für andere Staaten die Macht und Unbesiegbarkeit Russlands. Einmal bedrohte ihn ein österreichischer Botschafter während des Abendessens und versprach, ein paar Armeekorps an die Grenzen zu bringen. Der Zar hörte schweigend zu, dann nahm er eine Gabel vom Tisch, verknotete sie und warf sie auf den Teller des Botschafters. „Das werden wir mit Ihren beiden Korps auch tun“, - antwortete der Zar. Alexander III. hielt sich an eine strenge Familienmoral. Er war ein vorbildlicher Familienmensch - ein liebevoller Ehemann und ein guter Vater. Er war einer der frommsten russischen Herrscher, hielt sich streng an den orthodoxen Kanon, spendete bereitwillig für Klöster, den Bau neuer und die Restaurierung alter Kirchen, beteiligte sich gern an archäologischen Ausgrabungen und spielte gern Trompete in einer Blaskapelle. Im Oktober 1888 verunglückte ein zaristischer Zug in der Nähe von Charkow. Es gab viele Tote, aber die königliche Familie blieb verschont. Alexander III. hielt mit unglaublicher Anstrengung das eingestürzte Dach des Zuges auf seinen Schultern, bis Hilfe eintraf. Der Stress wirkte sich auf die Gesundheit von Alexander III. aus: Krankheit

und Tod am 20. Oktober 1894. Ganz Europa sprach Russland sein Beileid aus; der englische Premierminister und Schriftsteller Marquis Salisbury brachte die Bedeutung der Persönlichkeit des russischen Kaisers auf internationaler Ebene auf den Punkt: „Alexander III. hat Europa viele Male vor den Schrecken des Krieges bewahrt. Die Herrscher Europas müssen von seinen Taten lernen, wie sie ihre Nationen regieren können.“

Der Tod Alexanders III. und die Tragödie auf dem Chodynka-Feld während der Krönung des letzten russischen Zaren Nikolaus II. fielen mit dem Ende des Jahrhunderts und dem Beginn des anschließenden Zusammenbruchs des kaiserlichen Russlands zusammen. Die Seiten der Geschichte des 19. Jahrhunderts verschwanden schnell in der Vergangenheit. Die Kultur des Silbernen Zeitalters und die Musik Skrjabin waren Vorboten der kommenden Stürme in der Geschichte des Landes. Das „Gespenst des Kommunismus“ erreichte Russland, und die breite Masse des Volkes bereitete sich, inspiriert von revolutionären Ideen, darauf vor, das Bild der Welt zu verändern, was mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts zusammenfiel.

### **Empfohlene Literatur**

1. Dostojewski F. M. Tagebuch eines Schriftstellers // Gesammelte Werke: in 10 Bänden. Bd. 10. S. 558.
2. Kljutschewski W. O. Historische Porträts. Moskau, 1990.
3. Koni A. F. Gesammelte Werke. In 8 Bänden. Bd. 6. Beiträge und Erinnerungen zu russischen Schriftstellern. Moskau, 1968.
4. Radsinski E. Rätsel der Geschichte. Moskau, 2003.
5. Solowjow S. M. Lektüre und Geschichten zur russischen Geschichte. Moskau, 1989.

## Kapitel 11

### **RUSSISCHE KOMPOSITIONSSCHULE IM 19. JAHRHUNDERT**

Veränderungen in historischen Epochen sind in der Regel schleichend. Das beschleunigte Entwicklungstempo, das Russland im 18. Jahrhundert anschlug, kennzeichnete jedoch den Beginn des 19. Jahrhunderts als einen Sprung, eine völlig neue Wende in der Geschichte des russischen Staates. Der Sieg in den napoleonischen Kriegen führte zu einem starken Wandel im gesellschaftlichen Bewusstsein. Die Entwicklung der Ideen und des öffentlichen Lebens erfährt einen enormen Aufschwung, der im Aufstand der Dekabristen auf dem Petersburger Senatsplatz am 14. Dezember 1825 gipfelt. Das Thema der russischen „Originalität“ wird mit besonderer Kraft im Namen der Entdeckung der „russischen Idee“ und der „russischen Prinzipien“, die bis dahin in den Tiefen des „Volksgeistes“ lagen, hervorgehoben. Das 19. Jahrhundert brachte ganz neue Linien des öffentlichen Denkens hervor, die das 18. Jahrhundert nicht kannte: die publizistischen Aktivitäten von A. S. Puschkin und P. J. Tschadajew, W. Belinski und A. Herzen, „West-

Orientierung“ und „Slawophilismus“, der Zirkel der „Weisheitssucher“, „Petraschewzen“, „Potschwenniks“, das Aufkommen der religiösen Philosophie, die Werke von N. W. Gogol, F. M. Dostojewski, I. W. Turgenjew, L. N. Tolstoi in der Literatur, die „Peredwischniki“ in der Malerei. Die philosophische Suche regte das schöpferische Denken an und führte zu einem beispiellosen Aufschwung des schöpferischen Geistes in Literatur, Poesie, Malerei und Musik - den wichtigsten Phänomenen in der Entwicklung der gesamten russischen Kultur des 19. Jahrhunderts. Daher eher konventionelle Aufteilung der Musikkultur in der „ersten“ und „zweiten“ Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Knotenpunkte des Jahrhunderts fallen jedoch mit bestimmten Namen und ihren Taten und dem Platz zusammen, den sie in der Musikkultur Russlands einnahmen. In der Geschichte der russischen Kultur trat das 19. Jahrhundert als eine Periode großer Errungenschaften der musikalischen Kunst ein, ihre volle, allseitige Entwicklung, das Ergebnis jahrhundertelanger Erfahrung, die im nationalen Bewusstsein angesammelt wurde. Das 19. Jahrhundert - das goldene Zeitalter der russischen Musik - diese Definition hat es verdient, in die historischen Annalen einzugehen.

**Alekandr Alexandrowitsch Aljabjew** (1787-1851). Es gibt Komponisten, die durch ein einziges Werk berühmt und unsterblich geworden sind. Das ist Alexandr Aljabjew - der Autor des berühmten Romans „Die Nachtigall“ nach Gedichten von Anton Delwig. Diese Romanze wird in der ganzen Welt gesungen, ihr sind Gedichte und Geschichten gewidmet, sie existiert in Konzertbearbeitungen von M. Glinka, A. Dubuque, F. Liszt, H. Vieuxtan, und die Zahl ihrer unbenannten Bearbeitungen ist unendlich.

Alles Heimatliche ist dem Herzen näher.  
Das Herz fühlt sich lebendig an,  
Na, sing schon, na fang an:  
Nachtigall, meine Nachtigall!..

*W. Domontowitsch*

Außer der „Nachtigall“ hat Aljabjew jedoch ein großes Erbe hinterlassen: 6 Opern, Ballett, Varieté, Schauspielmusik, Sinfonie, Ouvertüren, Kompositionen für Blasorchester, zahlreiche Chor- und Kammermusikwerke, mehr als 180 Romanzen, Bearbeitungen von Volksliedern. Viele dieser Werke wurden zu Lebzeiten des Komponisten aufgeführt und waren erfolgreich, auch wenn nicht viele davon veröffentlicht wurden - Romanzen, mehrere Klavierstücke und das Melodram „Der Gefangene im Kaukasus“ nach A. Puschkin.



Alexandr Alexandrowitsch Aljabjew (1787-1851)

Aljabjews Schicksal ist dramatisch. Viele Jahre lang war er vom Musikleben der Hauptstädte abgeschnitten, lebte und starb unter der Last einer schweren, ungerechten Anklage wegen Mordes, die sein Leben an der Schwelle zu den Vierzigern zerriss und seine Biographie in zwei gegensätzliche Abschnitte teilte. Der erste war ein Glücksfall. Seine Kindheit verbrachte er in Tobolsk, wo Aljabjews Vater Gouverneur war, ein aufgeklärter, liberaler Mann und ein großer Musikliebhaber. Im Jahr 1796 zog seine Familie nach Petersburg, wo Alexandr im Alter von 14 Jahren in den Schuldienst eintrat. Gleichzeitig begann er ein ernsthaftes Musikstudium bei Iwan Müller, dem „berühmten Kontrapunktiker“, wie M. I. Glinka bemerkte. Viele russische und ausländische Musiker haben bei Müller Komposition studiert. Aljabjew lebte seit 1804 in Moskau, und hier wurden in den 1810er Jahren seine ersten Kompositionen veröffentlicht - Romanzen, Klavierstücke, er schrieb das erste Streichquartett (erstmalig 1952 veröffentlicht!). Diese Werke sind vielleicht die frühesten Beispiele für russische Instrumental- und Vokal-Kammermusik. Die romantische Seele des jungen Komponisten reagierte besonders auf die sentimentale Poesie von W. Schukowski, die später den Gedichten von A. Puschkin, A. Delwig, den Dekabristen-Dichter und später N. Ogarew.

Der Vaterländische Krieg von 1812 ließ seine musikalischen Interessen in den Hintergrund treten. Aljabjew meldete sich freiwillig zur Armee, kämpfte zusammen mit dem legendären Denis Dawydow, wurde verwundet und erhielt zwei Orden und eine Medaille. Die Aussicht auf eine glänzende Militärkarriere eröffnete sich ihm, aber da er keinen Eifer dafür verspürte, zog sich Aljabjew 1823 zurück. Er lebte abwechselnd in Moskau und Petersburg und kam mit der Kunstwelt beider Hauptstädte in Kontakt. Er traf sich mit dem Dramatiker A. Schachowski, dem Gründer der literarischen Gesellschaft „Die grüne Lampe“, I. Gneditsch, I. Krylow, A.

Bestuschew. In Moskau auf den Partys von A. Gribojedow musizierte er mit A. Werstowski, den Brüdern Wielgorski und W. Odojewski. Aljabjew nahm an Konzerten als Pianist und Sänger teil (er verfügte über einen bezaubernden Tenor), komponierte viel und erlangte Autorität unter Musikern und Musikliebhabern. In den 20er Jahren kamen in Moskau und Petersburg Varietés von M. Sagoskin, P. Arapow und A. Pisarew mit Musik von Aljabjew auf die Bühne, und 1823 wurde seine erste Oper „Die Mondnacht oder Die Hausgeister“ (Libretto von P. Muchanow und P. Arapow) in Petersburg und Moskau mit großem Erfolg aufgeführt. „Aljabjews Opern sind nicht schlechter als französische komische Opern“, - schrieb Odojewski in einem seiner Artikel.

Am 24. Februar 1825 kam es zu einer Katastrophe: während eines Kartenspiels in Aljabjews Haus kam es zu einem heftigen Streit, bei dem einer der Teilnehmer unerwartet starb. Seltsamerweise wurde dieser Tod Aljabjew angelastet. Am 1. Dezember 1827 erkannte der Staatsrat Aljabjew als „gesellschaftsschädigenden Mann“ an, er wurde seines Adels, seiner Ämter, Orden und Ränge enthoben und zur Verbannung nach Tobolsk verurteilt. Nikolaus I. fasste den Beschluss: „So sei es“. Seine lange Wanderschaft begann: Tobolsk, der Kaukasus, Orenburg, Kolomna...

Dein Wille wird dir genommen,  
Der Käfig ist fest verschlossen,  
Ach, Lebewohl!, unsere Nachtigall,  
Klangvolle Nachtigall.

*A. Delwig.*

„... Lebt nicht, wie ihr wollt, sondern wie Gott es befiehlt; niemand hat so viel erfahren wie ich, ein Sünder...“ - sagte Aljabjew über sich selbst. Nur seine Schwester Jekaterina, die ihrem Bruder freiwillig ins Exil folgte, und seine Lieblingsmusik bewahrten ihn vor der Verzweiflung. Im Exil organisierte Aljabjew einen Chor und trat bei Konzerten auf. Er zog von einem Ort zum anderen, nahm die Lieder der russischen Völker auf - Kaukasier, Baschkiren, Kirgisen, Turkmenen, Tataren - und verwendete ihre Melodien und Intonationen in seinen Romanzen. Zusammen mit dem ukrainischen Historiker und Volkskundler M. Maximowitsch Aljabjew stellte er die Sammlung „Stimmen ukrainischer Lieder“ (1834) zusammen und komponierte ständig. Sogar im Gefängnis schrieb er Musik: während der Ermittlungen schuf er eines seiner besten Quartette - das Dritte, mit Variationen über das Thema „Nachtigall“ im langsamen Teil, sowie das Ballett „Die Zaubertrommel“, das viele Jahre lang die Bühnen der russischen Theater nicht verließ.

Heute wissen vielleicht nur noch Musikwissenschaftler, dass Aljabjew einer der ersten Komponisten war, der sich mit Puschkins Lyrik beschäftigte. Die Poesie Puschkins inspirierte ihn zeitlebens. In den Jahren seines Exils in Sibirien schrieb er die Romanzen „Der Winterweg“, „Vorahnung“, „Erwachen“, „Ich erinnere mich an einen wunderbaren Augenblick...“; später, im Kaukasus - „Ich habe dich geliebt“, „Ach, warum strahlt sie...“. Im Laufe der Jahre, Ende der 40er Jahre, als er nach Moskau zurückkehrte, beendete Aljabjew Puschkins Romanzyklus „Ich habe meine Wünsche überlebt...“. Insgesamt schrieb Aljabjew 22 Romanzen zu Puschkins Texten. Neben Liedern und Romanzen war Alexandr Aljabjew der erste russische Komponist, der Musik für zwei Theateraufführungen von Puschkins Werken komponierte - „Der Gefangene im Kaukasus“ und „Rusalka“.



Im Laufe der Jahre wurden autobiografische Züge in Aljabjews Werk immer deutlicher. Die Motive der Angst und des Mitleids, der Einsamkeit, der Sehnsucht nach der Heimat und des Strebens nach Freiheit sind ein typisches Spektrum von Bildern aus der Zeit des Exils (die Romanzen „Irtysch“ bis hin zu Versen von I. Vetter (1828), „Abendglocken“ (1828) und „Der Winterweg“ (1831) auf Verse von Alexander Puschkin.

Der Text von „Abendglocken“ des englischen Dichters Thomas Moore, übersetzt von Iwan Koslow, erschien 1828 im Almanach „Blumen des Nordens“ in Petersburg. Der Autor der berühmten „Nachtigall“, Alexandr Aljabjew, reagierte fast unmittelbar auf dieses Gedicht, indem er die Romanze „Abendglocken“ schrieb. Die schöne Übersetzung von I. Koslow und das Bild des Glockengeläuts, das dem russischen Bewusstsein so nahe steht, gaben diesen Versen ein langes Leben und die Melodie, die zum Volkslied wurde, war jedoch weit von Aljabjews Version entfernt. Die Melodie war bereits Ende des 19. Jahrhunderts als Volkslied bekannt. Das russische Volkslied „Abendglocken“ lebt bis heute in verschiedenen Interpretationen weiter, aber man muss bedenken, dass dieses russische Volkslied von Alexandr Aljabjew ins Leben gerufen wurde.

In den 40er Jahren kam Aljabjew mit N. Ogarew in Kontakt. Die auf seinen Gedichten basierenden Romanzen - „Die Schenke“, „Die Hütte“, „Der Dorfwächter“ - enthalten zum ersten Mal das Thema der sozialen Ungleichheit und nehmen damit die Suche von A. Dargomyschski und M. Mussorgsky vorweg. Rebellische Stimmungen kennzeichnen auch die Handlungen von Aljabjews letzten drei Opern: „Der Sturm“ nach Shakespeare, „Ammalat-Bek“ nach der Erzählung von A. Bestuschew-Marlinski, „Edwin und Oscar“ nach alten keltischen Erzählungen. Obwohl ihn, wie I. Aksakow es ausdrückt, „Sommer, Krankheit und Unglück erstarren ließen“, ist der rebellische Geist der Dekabristenzeit in den Werken des Komponisten bis zum Ende seiner Tage nicht erloschen[1].

[1] Internetseite // Аверьянова О. Александр Александрович Алябьев // [www.belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)

**Alexej Nikolajewitsch Werstowski** (1799-1862) war ein begabter russischer Musiker, Komponist und Theaterschauspieler, der im gleichen Alter wie Puschkin und ein älterer Zeitgenosse von Glinka war. 1862, nach dem Tod des Komponisten, schrieb der bedeutende Musikkritiker A. Serow, dass „Werstowski Glinka an Popularität übertrifft“, und bezog sich dabei auf den außerordentlich anhaltenden Erfolg seiner besten Oper, „Askolds Grab“.



Alexej Nikolajewitsch Werstowski (1799-1862)

Er trat Ende der 1810er Jahre in die Musikszene ein. Über 40 Jahre lang stand Werstowski im Zentrum des russischen Musik- und Theaterlebens, an dem er sowohl als produktiver Komponist als auch als einflussreicher Theaterleiter aktiv beteiligt war. Der Komponist war mit vielen herausragenden Persönlichkeiten der russischen Kunstkultur eng befreundet. Er war mit Puschkin, Gribojedow und Odojewski per „Du“. Die enge Freundschaft und das gemeinsame Schaffen verband ihn mit vielen Schriftstellern und Dramatikern - allen voran A. Pissarew, M. Sagoskin, S. Aksakow.

Das Literatur- und Theatermilieu hatte einen erheblichen Einfluss auf die Ausbildung des ästhetischen Geschmacks des Komponisten. Seine Nähe zu den Vertretern der russischen Romantik und der Slawophilen spiegelt sich in Werstowskis Verehrung für das russische Altertum ebenso wider wie in seiner Vorliebe für „teuflische“ Fiktion, die sich auf skurrile Weise mit der Liebe zu den charakteristischen Merkmalen des nationalen Lebens, zu realen historischen Figuren und Ereignissen verbindet. Die musikalische Entwicklung des zukünftigen Komponisten fand in einem günstigen Umfeld statt. In seiner Familie wurde viel musiziert, sein Vater hatte ein eigenes Orchester und eine für die damalige Zeit große Bibliothek mit Notenmaterial. Im Alter von 8 Jahren begann der spätere Komponist, als Pianist bei Amateurkonzerten aufzutreten, und schon bald wurde seine Neigung zum Komponieren deutlich.

Im Jahr 1816 wurde der junge Mann auf Wunsch seiner Eltern in das Institut des Korps der Eisenbahningenieure in Petersburg aufgenommen. Nach nur einem Jahr verließ er jedoch das Institut und trat in den öffentlichen Dienst ein. Die musikalische Atmosphäre der Hauptstadt faszinierte den begabten jungen Mann, und er setzte seine musikalische Ausbildung unter der Leitung der berühmtesten Lehrer von

Petersburg fort. Werstowski nahm Klavierunterricht bei D. Steibelt und J. Field, lernte Geige und beschäftigte sich mit Musiktheorie und den Grundlagen der Komposition. Hier, in Petersburg, entwickelte er ein Interesse für das Theater, dem er für den Rest seines Lebens treu bleiben sollte. Mit dem ihm eigenen Eifer und Temperament nimmt Werstowski als Schauspieler an Amateuraufführungen teil, übersetzt französische Varietés ins Russische, komponiert Musik für Theateraufführungen. Er beginnt eine interessante Bekanntschaft mit prominenten Vertretern der Theaterwelt, Dichtern, Musikern und Künstlern.

1819 wurde der zwanzigjährige Komponist mit der Inszenierung des Varietés „Großmutter Papageien“ (nach Texten von Chmelnizki) berühmt. Ermutigt durch seinen Erfolg, beschloss Werstowski, sich ganz seiner Lieblingskunst zu widmen. Auf das erste Varieté folgten „Quarantäne“, „Das erste Debüt der Schauspieler Trojepolskaja“, „Das verrückte Haus oder seltsame Hochzeit“ und andere. Das Varieté, von der französischen Bühne übernommen und den russischen Sitten angepasst, wurde zu einem der beliebtesten Genres des russischen Publikums jener Zeit. Witzig und fröhlich, voller Optimismus, nimmt es nach und nach die Traditionen der russischen komischen Oper auf und entwickelt sich von einem unterhaltsamen Theaterstück mit Musik zu einer Variété-Oper, in der die Musik eine wichtige dramatische Rolle spielt. Die Zeitgenossen schätzten Werstowski als Variétékomponisten. Werstowski komponierte Musik für über 30 Varietés. Obwohl einige von ihnen in Zusammenarbeit mit anderen Komponisten entstanden, wurde er als Begründer des Genres in Russland anerkannt, da er, wie Serow schrieb, „einen einzigartigen Kodex für Variétémusik“ schuf.

Werstowskis brillante Anfänge als Komponist wurden durch seine Karriere im Amt zementiert. 1823 zog der junge Komponist nach Moskau, da er in die Kanzlei von D. Golizyn, dem Militärgeneralgouverneur von Moskau, berufen wurde. Mit der ihm eigenen Energie und Begeisterung taucht er in das Moskauer Theaterleben ein, knüpft neue Bekanntschaften, Freundschaften und kreative Kontakte. 35 Jahre lang war Werstowski im Moskauer Theaterbüro tätig, wo er sowohl für das Repertoire als auch für alle organisatorischen und wirtschaftlichen Belange zuständig war, und leitete praktisch das damals vereinigte Opern- und Schauspielensemble des Bolschoi-Theaters und des Maly-Theaters. Es ist kein Zufall, dass eine lange Periode seiner Verdienste um das Theater von seinen Zeitgenossen als „die Ära Werstowskis“ bezeichnet wurde. Nach den Erinnerungen verschiedener Personen, die ihn kannten, war Werstowski eine herausragende Persönlichkeit, die die hohe natürliche Begabung eines Musikers mit dem energischen Verstand eines Organisators des Theaterbetriebs verband. Trotz seiner zahlreichen Verpflichtungen komponierte Werstowski weiterhin sehr viel. Er war nicht nur Autor von Theatermusik, sondern auch von verschiedenen Liedern und Romanzen, die auf der Bühne mit großem Erfolg aufgeführt wurden und einen festen Platz im Stadtleben einnahmen. Er war bekannt für seine subtile Verfeinerung der Intonation russischer Volks- und Frauenlieder, seinen Rückgriff auf populäre Lied- und Tanzgenres und den Reichtum und Charakter seines musikalischen Images. Werstowskis Talent kam in seinen Balladenliedern, die er selbst als „Kantaten“ bezeichnete, am stärksten und eigenständigsten zur Geltung. Es handelt sich um „Der schwarze Schal“ (auf Verse von Alexander Puschkin), „Drei Lieder“ und „Die arme Sängerin“ (auf Verse von W. Schukowski), die 1823 komponiert wurden und die Vorliebe des Komponisten für die Theater- und dramatische Interpretation der Romantik widerspiegeln.

Zu Werstowskis künstlerischem Vermächtnis gehören sechs Opern. Dauerhaften Ruhm erlangte Werstowski mit seiner Oper „Askolds Grab“, die im alten Kiew spielt. Das Romantische an der Oper ist der Kontrast zwischen dem realen Leben der Volkshelden und der düsteren, dämonischen Fantasie. Werstowski schuf den Typus der russischen Liedoper, in der das russisch-slawische Tanzlied, die elegische Romanze und die dramatische Ballade die Grundlage der Charakterisierung bilden. Er betrachtete die Vokal- und Liedlyrik als das wichtigste Mittel, um lebendige, ausdrucksstarke Charaktere zu schaffen und menschliche Emotionen darzustellen. Vielmehr wurden die phantastischen, magischen und dämonischen Episoden seiner Opern mit orchestralen Mitteln sowie mit Hilfe des für die damalige Zeit sehr typischen Melodrams (d.h. Rezitativ vor dem Hintergrund orchestraler Begleitung) verkörpert. A. Werstowski arbeitete etwa 40 Jahre lang im Moskauer Theateramt. Er starb 1862 in Moskau[1].

[1] Internetseite // Корженьянц Т. Алексей Николаевич Верстовский // [www.belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)



Alexandr Lwowitsch Guriljow (1803-1858)

**Alexandr Lwowitsch Guriljow** (1803-1858) ging als Autor bemerkenswerter lyrischer Romanzen in die Geschichte der russischen Musik ein. Er war der Sohn des Komponisten Lew Guriljow aus dem späten 18. Jahrhundert, des Leibeigenen des Grafen W. Orlow. Sein Vater leitete das gräfliche Leibeigenenorchester auf seinem Gut „Otrada“ bei Moskau und unterrichtete an den Moskauer Frauenbildungseinrichtungen. Ab seinem sechsten Lebensjahr begann er, bei seinem Vater Musik zu studieren. Dann studierte er bei den besten Moskauer Lehrern, J. Field und I. Genischta, die Klavier und Musiktheorie unterrichteten. Schon in jungen Jahren spielte Guriljow Geige und Bratsche im gräflichen Orchester und wurde später Mitglied des Quartetts des berühmten Musikliebhabers Fürst Nikolai Golizyn. Der spätere Komponist verbrachte seine Kindheit und Jugend unter den schwierigen Bedingungen der Leibeigenschaft auf dem Gut. Nach dem Tod des

Grafen erhielt die Familie Guriljow 1831 die bürgerliche Freiheit und ließ sich in Moskau nieder, wo sie der Klasse der Handwerker-Kleinbürger angehörte.

Von dieser Zeit an begann Guriljow intensive kompositorische Tätigkeit, die mit Konzertauftritten und einer umfangreichen pädagogischen Arbeit verbunden war. Schon bald wurden seine Kompositionen - vor allem Vokalkompositionen - in breiten Schichten der städtischen Bevölkerung populär. Viele seiner Romanzen gehen buchstäblich „unters Volk“ und werden nicht nur von zahlreichen Amateuren, sondern auch von Zigeunerchören aufgeführt. Guriljow wurde auch als bedeutender Klavierlehrer berühmt. Seine Popularität bewahrte den Komponisten jedoch nicht vor der brutalen Armut, die ihn sein Leben lang bedrückte. Die harten Lebensbedingungen brachen den Musiker und führten zu einer schweren psychischen Erkrankung.

Guriljows kompositorisches Vermächtnis umfasst zahlreiche Romanzen, Bearbeitungen von russischen Volksliedern und Klavierstücke. Vokalkompositionen sind das Hauptgebiet seiner Arbeit. Ihre genaue Zahl ist nicht bekannt, aber nur 90 Romanzen und 47 Bearbeitungen wurden veröffentlicht und bilden die 1849 erschienene Sammlung „Ausgewählte Volkslieder“. Seine bevorzugten Gesangsgattungen waren die elegische Romanze und die damals beliebten Romanzen im Stil des „russischen Liedes“.

Die Stimmung von verzweifelter Traurigkeit und verzweifelter Sehnsucht nach Glück, die Guriljows Schaffen auszeichnet, entsprach der Stimmung vieler Menschen in den 30-40er Jahren des 19. Jahrhunderts. Guriljow war einer der ersten und einfühlsamsten Interpreten von Lermontows Poesie. Guriljows Romanzen „Und langweilig und traurig“, „Rechtfertigung“ („Wenn es nur Erinnerungen gibt“), „In einem Moment des schwierigen Lebens“ auf Verse von M. Lermontow haben bis heute ihren künstlerischen Wert nicht verloren.

Viele von Guriljows Liebesromanzen wurden im Rhythmus des Walzers geschrieben, der damals im städtischen Leben weit verbreitet war. Es handelt sich um die Romanzen „Traurigkeit des Mädchens“, „Mach keinen Lärm, Roggen“, „Kleines Haus“, „Eine Schwalbe wirbelt mit blauen Flügeln“, die berühmte „Glöckchen“ und andere. Guriljows Gesangsstil steht dem so genannten „russischen Belcanto“ am nächsten, bei dem die Grundlage der Ausdruckskraft eine flexible Melodie ist, eine organische Verschmelzung von russischer Liedhaftigkeit und italienischer Kantilene.

Guriljow leistete einen bedeutenden Beitrag zur Klaviermusik des 19. Jahrhunderts. Es handelt sich um bemerkenswerte Konzertvariationen über Themen russischer Komponisten - A. Aljabjew, A. Warlamow und M. Glinka. Besonders hervorzuheben sind die Variationen über ein Thema aus der Oper „Iwan Susanin“ („Weck sie nicht auf, meine Liebe“) und über ein Thema aus der Warlamow-Romanze „Weck sie nicht in der Morgendämmerung auf“, die dem romantischen Genre der Virtuosenkonzert-Transkription nahe kommen. Sie zeichnen sich durch eine hohe pianistische Kultur aus, die es zeitgenössischen Gelehrten erlaubt, Guriljow als einen „außergewöhnlich begabten Meister zu betrachten, der in der Lage war, über die Fähigkeiten und Horizonte der Fieldschen-Schule, die ihn hervorbrachte, hinauszugehen“[1].

[1] Musaljewski W. I. Russische Klaviermusik. Moskau, 1949. S. 222.

Die besten Eigenschaften von Guriljows Musik - ihre intime Vertrautheit, ihre schmerzliche Aufrichtigkeit, die Offenheit des emotionalen Ausdrucks - fanden eine raffinierte Fortsetzung und Umsetzung in den Kammermusikwerken bedeutender russischer Lyriker, allen voran P. I. Tschaikowsky[2].

[2] Internetseite // Корженьянц Т. Александр Гурилев// [www. belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)

**Alexandr Jegorowitsch Warlamow** (1801-1848). Alexander Warlamows Romanzen und Lieder sind ein Glanzstück der russischen Vokalmusik. Als Komponist mit bemerkenswerter melodischer Begabung schuf er Werke von großem künstlerischen Wert, die eine seltene Popularität erlangten. Wer kennt nicht die Melodien der Lieder „Der roter Sarafan“, „Entlang der Straße fegt der Schneesturm“ oder die Romanzen „Weißes Segel, einsames Segel“ und „Im Morgengrauen sollst du sie nicht wecken“? Einem Zeitgenossen zufolge wurden seine Lieder „mit rein russischen Motiven zu Volksliedern“. Der berühmte „Rote Sarafan“ wurde von „allen Gesellschaftsschichten gesungen - sowohl im Wohnzimmer eines Adligen als auch im Hühnerstall eines Bauern“ und wurde sogar in einen russischen Holzschnitt eingedruckt. Die Musik Warlamows spiegelt sich auch in der Belletristik wider: die Romanzen des Komponisten finden sich als charakteristisches Element des Alltagslebens in den Werken vieler Schriftsteller wieder - N. Gogol, I. Turgenjew, N. Nekrassow, N. Leskow, I. Bunin und sogar des englischen Schriftstellers John Galsworthy (Galsworthys Roman „Des Kapitels Ende“).

Warlamow wurde in einer armen Familie geboren. Seine musikalische Begabung zeigte sich schon früh: er lernte aus eigenem Antrieb das Geigenspiel und lernte Volkslieder nach dem Gehör. Die schöne, sonore Stimme des Jungen bestimmte sein Schicksal: mit 9 Jahren wurde er als junger Sänger in den Petersburger Hofchor aufgenommen. In diesem berühmten Chor studierte Warlamow unter der Leitung des Chorleiters, des herausragenden russischen Komponisten D. Bortnjanski. Bald wurde Warlamow Solist im Chor und lernte Klavier, Cello und Gitarre zu spielen.

1819 wurde der junge Musiker nach Holland geschickt, um in der russischen Gesandtschaftskirche in Den Haag Gesangsunterricht zu geben. Für den jungen Mann eröffnete sich eine Welt voller neuer und vielfältiger Erfahrungen: er besuchte häufig Opern und Konzerte, trat selbst als Sänger und Gitarrist öffentlich auf und studierte Musiktheorie.

Nach seiner Rückkehr (1823) unterrichtete Warlamow an der Petersburger Theaterschule und studierte bei den Sängern des Preobraschenskij- und des Semjonowskij-Regiments, dann trat er als Chorsänger und Lehrer in die Singende Capella ein. Schon bald gab er sein erstes Konzert in der Philharmonischen Gesellschaft, wo er Sinfonie- und Chorwerke dirigierte und als Sänger auftrat. Seine Begegnungen mit M. Glinka sollten die unabhängigen Ansichten des jungen Musikers über die Entwicklung der russischen Kunst entscheidend prägen.



Alexandr Jegorowitsch Warlamow (1801-1848)

1832 wurde Warlamow als Assistent des Kapellmeisters der Moskauer Kaiserlichen Theater eingeladen. Schnell schloss er sich der Moskauer künstlerischen Intelligenz an, zu der viele talentierte, vielseitige und hochbegabte Menschen gehörten: die Schauspieler M. Schtschepkin und P. Motschalow, die Komponisten A. Guriljow und A. Werstowski, der Dichter N. Zyganow, die Schriftsteller M. Sagoskin und N. Polewoi, der Sänger A. Bantyschew und andere. Ihre Leidenschaft für Musik, Poesie und Volkskunst hat sie zusammengeführt.

„Musik braucht eine Seele, - schrieb Warlamow, - und der Russe hat eine - unsere Volkslieder sind der Beweis dafür.“ In diesen Jahren komponierte Warlamow „Der rote Sarafan“, „Oh, es tut weh und es tut weh“, „Was ist das für ein Herz“, „Lass die Winde nicht brechen“, „Was vergeht, die helle Morgenröte“ und andere Romanzen und Lieder, die in das Musikalbum von 1833 aufgenommen wurden und den Komponisten berühmt machten. Als Theatermusiker komponierte Warlamow Musik für zahlreiche dramatische Produktionen. Während seines ganzen Lebens hat Warlamow nie aufgehört, Theater zu spielen. Er trat regelmäßig in Konzerten auf, meist als Sänger. Der Komponist hatte einen leichten, aber schönen Tenor, und sein Gesang zeichnete sich durch eine seltene Musikalität und innige Herzlichkeit aus. Warlamow war auch als Gesangslehrer weithin bekannt. Seine „Gesangsschule“ (1840), Russlands erstes großes Werk auf diesem Gebiet, hat bis heute nichts von seiner Bedeutung verloren und wird als unverzichtbares Unterrichtsrepertoire für Gesangslehrer und -schüler nachgedruckt.

Der wichtigste und wertvollste Teil von Warlamows kreativem Erbe sind seine Romanzen und Lieder (etwa 200, einschließlich Ensembles). Der Kreis der Dichter, zu deren Versen Warlamow Romanzen schrieb, ist sehr groß: A. Puschkin, M.



Lermontow, W. Schukowski, A. Delwig, A. Poleschajew, A. Timofejew und N. Zyganow. Warlamow entdeckte die Poesie von A. Kolzow, A. Pleschtschajew, A. Fet und M. Michailow für die russische Musik. Seine Aufmerksamkeit erregten auch die Übersetzungen aus J. W. Goethe, H. Heine, P. Beranger.

Warlamow war ein Lyriker und Sänger einfacher menschlicher Gefühle, und seine Kunst spiegelte die Gedanken und Bestrebungen seiner Zeitgenossen wider, im Einklang mit der geistigen Atmosphäre der 1830er Jahre. Der Wind der Zeit spiegelt sich in der romantischen Tendenz und der emotionalen Offenheit von Warlamows Musik wider. Durch diese Eigenschaften ist diese Musik den zeitgenössischen Interpreten und Hörern nahe[1].

[1] Internetseite // Листова Н. Александр Варламов //www. belcanto.ru

**Michail Iwanowitsch Glinka (1804-1857).** Glinkas Werk war für die Entwicklung der russischen Musikkultur von besonderer Bedeutung: seine Werke bilden die russische Musikklassik. Über die Lippen von Odojewski, Sery und Stassow wurde er einstimmig als Leiter der russischen Schule der Komposition anerkannt. Der Vergleich zwischen Puschkin und Glinka ist in der Literatur alltäglich geworden: beide waren die Begründer einer neuen Epoche der russischen Kunst. Wie Puschkin agierte Glinka nicht nur als Vollendeter einer vergangenen Epoche, sondern auch als Entdecker neuer Wege.

Michail Iwanowitsch Glinka wurde 1804 in der Provinz Smolensk geboren, 1818 wurde er nach Petersburg gebracht und in das Adelsinternat des Pädagogischen Hauptinstituts aufgenommen. Das Gebäude des Adelsinternats steht noch immer (Fontanka-Ufer, 164). Glinka erhielt eine gründliche Allgemeinbildung unter der Leitung solch aufgeklärter und fortschrittlicher Gelehrter seiner Zeit wie A. I. Kunizyn (einer der Lehrer von Puschkin und anderen Dekabristen), K. I. Arsenjew, E. W. Raupach.



Michail Iwanowitsch Glinka (1804-1857)

Damals wurde seine brillante Begabung für die Geisteswissenschaften und die Musik deutlich. „Musik ist meine Seele“, dieser Ruf des Herzens und der Seele bestimmte sein zukünftiges Schicksal. Er studierte ausgiebig bei verschiedenen Musikern: J. Field, S. Meyer, Siegfried Den. Glinka reiste ausgiebig durch Europa, er war in Deutschland, Italien und Spanien. Mitte der 1830er Jahre war das Können des Komponisten endgültig gereift und sein Stil klarer geworden, seine Klangpalette hatte sich mit lebendigen Farben bereichert und die symphonischen Prinzipien von „Kamarinskaja“ und „Walzer-Fantasie“ hatten sich herausgebildet. Die Uraufführung von Glinkas Oper „Iwan Susanin“ am Petersburger Steintheater im Jahr 1836 wurde von den Zeitgenossen als historisches Ereignis, als „schöner Anfang“ empfunden. Wie W. F. Odojewski schrieb, „kommt mit Glinkas Oper etwas, was man in Europa lange gesucht und nicht gefunden hat - ein neues Element in der Kunst und eine neue *Periode in der Geschichte der russischen Musik* beginnt“[1].

[1] Glinka M. I. Album / Zusammengestellt von A. Rosanow, Autor des einleitenden Artikels und des Textes. 2. Aufl., Moskau, 1987. S. 72.

Diese Worte erwiesen sich als prophetisch. Odojewski unterteilte die Entwicklung der russischen Musik klar in Phasen: vor Glinka und nach Glinka. Die Prinzipien von Glinkas Operndramaturgie bildeten eine feste Grundlage für die gesamte spätere Entwicklung der russischen historischen Oper in den Werken von Mussorgsky, Borodin, Tschaikowsky, Rimsky-Korsakow, Arenski bis hin zu Prokofjew. Eine weitere von Glinkas „magischen“ Opern, „Ruslan und Ljudmila“, die auf Puschkins Märchen basiert, wurde 1842 ebenfalls in Petersburg uraufgeführt. „Ruslan und Ljudmila“ ist ein Opernmärchen mit epischem Beginn, in dem sich Bilder des alten russischen Lebens mit farbenfrohen Szenen aus dem Osten abwechseln. Lebendige Charaktereigenschaften erhalten die heroischen, lyrischen und fantastischen Figuren: Ruslan, Ljudmila, Tschernomor, Naina und Farlaf.

Glinkas symphonische Werke bestimmten weitgehend die Entwicklung der symphonischen Gattung in Russland. „Die russische symphonische Schule ist ganz in ‚Kamarinskaja‘“, schrieb Tschaikowsky[1].

[1] Glinka M. I. Album / Zusammengestellt von A. Rosanow, Autor des einleitenden Artikels und des Textes . 2. Auflage. 1987. S. 7.

Der Schwermut und Eleganz von Puschkins poetischer Welt steht Glinkas „Walzerfantasia“ nahe, die die musikalische Idee der Romantik der Puschkinzeit verkörpert. Von diesem Walzer gehen die Fäden zu Walzern von P. I. Tschaikowsky, S. Prokofjew, G. Swiridow und W. Gawrilin aus.

Neben den Gattungen Oper und Sinfonie waren Glinkas Vokalwerke, Romanzen und Lieder sein größter Beitrag zur russischen Musik. Zeitgenossen zufolge war Glinka ein hervorragender Interpret seiner Vokalwerke, und oft trat er bei Hauskonzerten und in den Petersburger Salons auf und erfreute seine Zuhörer mit Romanzen: „Versuche mich nicht unnötig“, „Ich erinnere mich an einen wunderbaren Moment“, „Ich bin hier, Inezilla“. Er war ein ausgezeichnete Sänger und gab seine Erfahrungen an talentierte russische Sänger weiter, darunter S. S. Gulak-Artemowski, D. M. Leonowa, L. I. Belenizina-Karmlina und andere. Glinkas Rat wurde von den führenden Schauspielern der russischen Oper, O. A. Petrow und A. J. Petrowa-Worobjowa, den ersten Darstellern der Rollen von Iwan Susanin und Wanja, eingeholt. Glinka kann zu Recht als Begründer der russischen

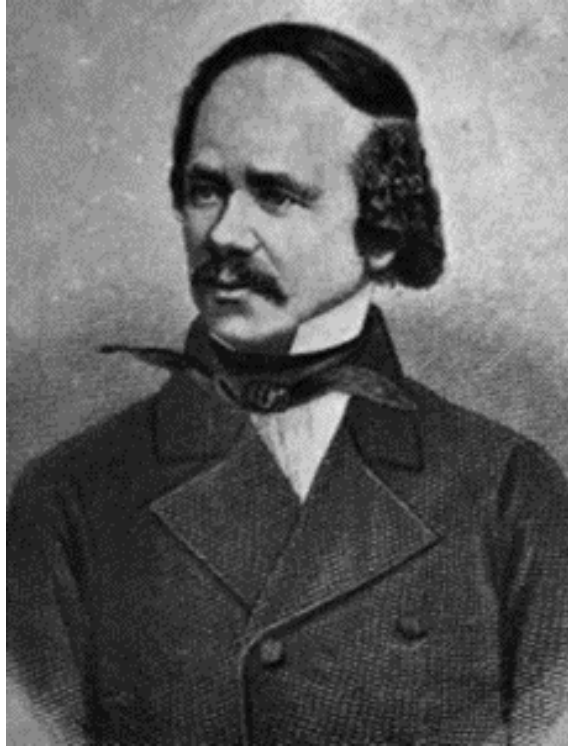
Gesangsschule und als Begründer des Kantilenenstils in der russischen Vokalmusik angesehen werden. Bis heute verwendet die russische Gesangspädagogik Glinkas „konzentrische Methode“, seine „Gesangsschule“ und „Übungen für die Stimme“. Glinka widmete seinen bemerkenswerten Zyklus über Petersburg der Dichtung von N. Kukulnik „Abschied von Petersburg“. Die Musik des Zyklus zeichnet sich durch ihre Vielfalt an Stimmungen und Bildern aus: der „Abschied von Petersburg“ ist ein Kaleidoskop von Bildern und Emotionen, die durch die edle und ausdrucksstarke Art von Glinkas Vokalstil vereint werden: es enthält eine leidenschaftliche Liebeserklärung, traurige Betrachtungen, ein Wiegenlied, eine unnachahmliche russische Landschaft („Lerche“) und eine Skizze eines Petersburger Festes im Kreise begeisterter und ergebener Freunde... Eine Nummer in „Abschied von Petersburg“ - „Ein vorbeiziehendes Lied“ - ist insofern besonders kurios, als es sich wahrscheinlich um die weltweit erste gesungene Darstellung einer Eisenbahnfahrt handelt, die in ihrer künstlerischen Qualität sogar herausragend ist. Diese erste Eisenbahn in Russland, die Petersburg mit den Vororten von Zarskoje Selo verband, wurde noch als Neuheit empfunden, da sie erst vor wenigen Jahren, im Oktober 1837, eröffnet wurde.“[1]

[1] Wolkow S. Kulturgeschichte von St. Petersburg. Moskau, 2004. S. 95-96.

Die zwölf Romanzen, die in einem einzigen Zyklus, „Abschied von Petersburg“, zusammengefasst sind, sind in den goldenen Fundus der russischen Romantik eingegangen. Glinka war auch die Quelle der russischen Klavierschule mit ihrem gefühlvollen, melodiösen *Legato*, den langen melodischen Phrasen und der Virtuosität. Glinka komponierte über fünfzig Klavierwerke (Variationszyklen, lyrische Miniaturen, Walzer, Mazurken, Nocturnes), die die künstlerischen Tendenzen der romantischen Klavierkultur des 19. Jahrhunderts verkörpern.

Glinka starb 1857 und wurde in Petersburg begraben, in der Alexander-Newski-Lawra.

**Alexandr Sergejewitsch Dargomyschski** (1813-1869) war nach Glinka einer der Begründer der russischen klassischen Musik und beeinflusste deren Entwicklung im 19. Jahrhundert. Das Motto des Komponisten: *„Ich will, dass der Klang das Wort direkt ausdrückt. Ich will Wahrheit“* - wurde zum Programm für die nächste Generation von Komponisten des „Mächtigen Häufleins“. Dargomyschskis schöpferische Tätigkeit erstreckt sich über die 30er - 60er Jahre des 19. Jahrhunderts. Seine ersten Kompositionsversuche gehen auf seine Jugendzeit zurück, aber Dargomyschski erlangte zunächst in Petersburg allgemeine Anerkennung als brillanter Pianist, der Noten „wie ein Buch“ las - das erfahren wir in seiner „Autobiographie“.



Alexandr Sergejewitsch Dargomyschski (1813-1869)

Dargomyschski lernte Glinka im Alter von zwanzig Jahren kennen, und diese Freundschaft sollte lebenslang halten. Im Einklang mit Glinkas Ästhetik komponierte der Komponist Romanzen zu Versen von Puschkin, Lermontow, Delwig und Kurotschkin, die dank ihrer Aufrichtigkeit, ihrer jugendlichen Inspiration und der präzisen Durchdringung der Melodie mit dem Rhythmus des Verses beim Petersburger Publikum sehr beliebt wurden: „Ich liebte sie“, „Junger Mann und junges Mädchen“, „Nachtzephir“, „Und langweilig und traurig“, „Der Titularrat“, „Der alte Korporal“ usw. Der Komponist schreibt in seiner „Autobiografie“ über die Bedeutung der Arbeit mit Vokalmusik: „Ich begann, viele einzelne Vokalstücke zu schreiben: Romanzen, Lieder, Arien, Duette, Trios und Quartette, von denen fast die Hälfte (über hundert) hier in Petersburg veröffentlicht wurden. Da ich mich ständig in der Gesellschaft von Sängern und Sängerinnen befand, gelang es mir praktisch, sowohl die Eigenschaften und Formen der menschlichen Stimme als auch die Kunst des dramatischen Gesangs zu studieren. Ich kann mit Sicherheit sagen, dass es in der Petersburger Gesellschaft keinen einzigen bekannten und bemerkenswerten Amateursänger gab, der nicht meinen Unterricht oder zumindest meine Ratschläge in Anspruch genommen hat (Bilibina, Bartenewa, Schilowskaja, Belenizina, Girs, Pawlowa, Fürstin Manwelowa und eine ganze Reihe anderer, weniger bekannter)“[1].

[1] Dargomyschski A. S. Autobiographie, Briefe, Erinnerungen von Zeitgenossen / Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von N. Findeisen. Petrograd, 1921. S. 7.

Es ist hervorzuheben, dass Dargomyschski ein Gesangspädagoge war, der seine Schüler in russischem Material unterrichtete und ihnen ein Gefühl für das





Anton Grigorjewitsch Rubinstein (1829-1894)

In jungen Jahren studierte Rubinstein zunächst bei seiner Mutter und dann bei dem renommierten Klavierlehrer A. I. Villoing. Als elfjähriger Junge unternahm Anton Rubinstein eine triumphale Konzertreise durch europäische Städte (1840-1843). Parallel dazu studierte er in Berlin Theorie bei Siegfried Dehn und stand in Kontakt mit Felix Mendelssohn Bartholdy. Franz Liszt spielte in Anton Rubinscheins Entwicklung eine wichtige Rolle, sowohl was seine ästhetischen Vorstellungen als auch sein pianistisches Credo betrifft. Im Jahr 1854 inszenierte Liszt am Weimarer Theater A. Rubinsteins Oper „Die sibirischen Jäger“[1].

[1] Milstein J. I. F. Liszt. Bd. I. S. 211.

Die Tournee 1854-1858 brachte Rubinstein den Ruhm eines herausragenden Pianisten der Welt. Nach seiner Rückkehr nach Petersburg entpuppte sich der Komponist als aktive Persönlichkeit des öffentlichen Lebens. Er sah in der vorherrschenden russischen Musikkultur „Ignoranz und Dilettantismus“. (Artikel „Über Musik in Russland“, Zeitschrift „Jahrhundert“, 1861). Durch praktische Maßnahmen versuchte Rubinstein, diese Situation zu ändern. 1859 gründete Rubinstein in Petersburg die Russische Musikgesellschaft, deren Hauptziel es war, die Entwicklung der musikalischen Kunst in Russland zu fördern. Diese Konzertorganisation förderte die Verbreitung und Aufführung neuer Werke von russischen Komponisten.

Drei Jahre später, am 8. (20.) September 1862, eröffnete Rubinstein in Petersburg das erste Konservatorium in Russland. In seiner feierlichen Ansprache an die zukünftigen Musiker forderte Anton Rubinstein sie auf, „demütige und unermüdliche Diener jener Kunst zu sein, die die Seele erhebt und den Menschen veredelt“, „die sie verpflichtet, nach der höchsten Vollkommenheit zu streben... um aus diesen Mauern als wahre Künstler hervorzugehen“. Auch die Worte von A. Rubinstein waren prophetisch: „...viele Menschen beiderlei Geschlechts, jeden Alters, aller Klassen, aus allen Teilen unseres riesigen Reiches haben eine Hochschule besucht; dieses Streben kann nicht falsch sein, es dient sogar als Garantie dafür, dass unser Konservatorium bald zu den ersten Einrichtungen seiner Art zählen wird“[1].

[1] Das Leningrader Konservatorium in Erinnerungen: 2. Aufl. in 2 Bänden, L., 1987. Bd. 1. S. 10.

Zwei Jahre später wurde in Moskau ein Konservatorium eröffnet, das von seinem Bruder Nikolai Grigorjewitsch Rubinstein geleitet wurde. Der erste künstlerische Leiter war A. Rubinstein (1862-1867, 1887-1891), der sofort in den Rang eines Zivilrats („ziviler General“) erhoben wurde. Und er rechtfertigte diesen hohen Rang, indem er sich für die Straffung der Berufsausbildung für Musiker einsetzte. Das persönliche Beispiel seiner Arbeit war endlos: seine umfangreiche kompositorische Tätigkeit - die Opern „Feramors“, „Nero“, „Der Dämon“, „Kaufmann Kalaschnikow“, „Die Maccabäer“, „Sulamith“ und andere, Klavierkonzerte, darunter das brillante vierte Klavierkonzert in d-moll, das in den goldenen Fundus der Klavierliteratur eingegangen ist, sowie Kammer- und Vokalwerke.

Rubinsteins Arbeit wurde nicht immer verstanden: viele russische Musiker, darunter auch Mitglieder des „Mächtigen Häufleins“ unter der Leitung von Stassow, fürchteten den übertriebenen „Akademismus“ des Konservatoriums und hielten seine Rolle bei der Gestaltung der russischen Musikschule für nicht wichtig. Auch die Hofkreise standen Rubinstein feindselig gegenüber, und sein Konflikt mit ihnen zwang ihn 1867 zum Verlassen des Konservatoriums. Rubinstein gab weiterhin Konzerte (einschließlich seiner eigenen Kompositionen) und feierte damit große Erfolge. Er reiste jedes Jahr ins Ausland und traf dort wichtige Persönlichkeiten der europäischen und russischen Kultur - Iwan Turgenjew, Pauline Viardot, Clara Schumann, Hector Berlioz und Niels Gade. Rubinsteins größtes Werk, die Oper „Der Dämon“, entstand 1871; sie wurde von der Zensur verboten und erst vier Jahre später uraufgeführt. In der Saison 1871-1872 leitete Rubinstein die Konzerte der Wiener Musikfreunde, wo er unter anderem Liszts Oratorium „Christus“ in Anwesenheit des Komponisten dirigierte (der Orgelpart wurde vom Komponisten Anton Bruckner übernommen). Im folgenden Jahr unternahm Rubinstein mit dem Geiger Henryk Wieniawski eine triumphale Tournee durch die USA.

Unter dem Einfluss von A. Rubinstein haben sich mehrere Generationen russischer und ausländischer Interpreten entwickelt, darunter auch Joseph Hoffmann. Zu Anton Rubinsteins Schülern gehörte auch Pjotr Iljitsch Tschaikowsky. Das gigantische Ausmaß von A. Rubinsteins Persönlichkeit kam in den grandiosen „Historischen Konzerten“ (1885-1886) zum Ausdruck, die in den großen europäischen Städten sowie in Moskau und Petersburg stattfanden und in denen er die Entwicklung der Klaviermusik von ihren Ursprüngen bis zu den Werken zeitgenössischer russischer Komponisten aufzeigte; insgesamt wurden 877 Stücke von 57 Komponisten aufgeführt. Auf Initiative von A. Rubinstein wurde der Internationale Klavier- und Komponistenwettbewerb gegründet (1890, in Petersburg); der Wettbewerb wurde alle 5 Jahre in Berlin, Paris und Petersburg abgehalten. Rubinsteins moralischer und ethischer Einfluss auf die russische Musikkunst war groß. Er schaffte es, einen Typus des virtuosen Musikers zu formen, der nicht nur die Konzepte des darstellenden Berufs erneuerte, sondern auch eine moralische Autorität für seine Zeitgenossen wurde. Rubinstein starb 1894 in Peterhof, er ist in der Alexander-Newski-Lawra in Petersburg begraben.



Pjotr Iljitsch Tschaikowsky (1840-1893) war ein großer Künstler und ein weitsichtiger Meister, der ein umfangreiches und reiches Erbe in den verschiedensten Bereichen der Musik hinterlassen hat. Pjotr Iljitsch Tschaikowsky wurde 1840 in der Uralstadt Wotkinsk in der Familie eines Bergbauingenieurs geboren. Schon in jungen Jahren zeigte er eine große Sensibilität für Musik und lernte regelmäßig und fleißig Klavier. Als siebenjähriger Junge wurde er nach Petersburg gebracht, das zu Tschaikowskys geistiger Heimat wurde. „Es gibt viele bedeutende Ereignisse, die mit dieser Stadt verbunden sind und die zum *ersten Mal* beschrieben werden müssen. Als achtjähriges Kind kam er zum ersten Mal nach Petersburg, hier erfuhr er seinen ersten Kummer - die Trennung von seiner Mutter, dann ihr früher Tod; hier begann er zu studieren, hier begann er ein ernsthaftes Musikstudium, und hier besuchte er im Alter von zehn Jahren sein erstes Theater, wo er Glinkas „Ein Leben für den Zaren“ hörte, das für immer einen besonderen Platz in der geistigen Welt des Komponisten einnahm (ein Jahr später feierte der Elfjährige den Jahrestag seines ersten Opernbesuchs in einem Brief an seine Mutter).



Pjotr Iljitsch Tschaikowsky (1840-1893)

Hier begann sein ernsthaftes Musikstudium. Als sechzehnjähriger Junge in Petersburg hörte er im Theater zum ersten Mal Mozarts „Don Giovanni“, und das war ein großes Ereignis in seinem Leben, an das er immer wieder zurückdachte. Ein Jahr später hörte er dort zum ersten Mal den großen A. Rubinstein, was einen unauslöschlichen - und lebenslangen - Eindruck auf den jungen Mann machte“[1].

[1] Klimowizki A. I. Tschaikowskys Petersburg // Petersburger Seiten der russischen Kultur / Gesammelte Artikel und Materialien. St. Petersburg, 2001. S. 8.

1847 wurde Tschaikowsky zum Studium der Rechtswissenschaften zugelassen (das Gebäude steht heute noch, Fontanka Haus 2), das er 1859 abschloss. Im selben Jahr trat er in den Dienst des Justizministeriums. Die Eröffnung des ersten russischen Konservatoriums in Petersburg im Jahr 1862 und seine Bekanntschaft mit Anton Grigorjewitsch Rubinstein beeinflussten das Schicksal des Komponisten. Wie G. A. Laroche, ein Freund und Kommilitone Tschaikowskys am Konservatorium, bemerkte. A. Laroche, studierte Tschaikowsky mit großem Fleiß und war „...ein gewissenhafter und fleißiger Schüler in allem...“[1].

[1] Das Leningrader Konservatorium in Erinnerungen: 2. Auflage in 2 Bänden, Leningrad, 1987. Bd. 1. S. 18.

Tschaikowsky schloss sein Studium am Petersburger Konservatorium mit einer Goldmedaille in der Kompositionsklasse ab. Er wurde sofort eingeladen, Theorie am neu eröffneten Moskauer Konservatorium zu unterrichten, das von Nikolai Rubinstein geleitet wurde.

In Moskau wurde Tschaikowsky schnell als sachkundiger Professor für Theorie am Moskauer Konservatorium und als vielversprechender Komponist populärer Opern und symphonischer Werke berühmt. Hier in Moskau bewährte sich Tschaikowsky als Musikkritiker. Seine finanzielle Situation war jedoch nicht gut, und die Lehrtätigkeit an einem Konservatorium nahm viel Zeit von seiner kreativen Arbeit weg. An diesem Scheideweg des Lebens kam ihm Hilfe in Form der wohlhabenden Mäzenin Nadeschda Filaretowna von Meck. Ihre besondere Beziehung, die in der Korrespondenz und in vertraulichen Berichten in Briefen über viele Ereignisse seines Lebens und seiner Werke dokumentiert ist, ist bis heute wichtiges Material für die Erforschung von Tschaikowskys Innenwelt und ein Zeugnis der „Romantik der Gefühle“, die das gesamte 19. Jahrhundert prägte.

Nach der Abschaffung der Leibeigenschaft begann sich Russland rasch zu verändern: Fabriken wurden gebaut und neue Eisenbahnen entstanden. Baron Karl von Meck schuf die Eisenbahnlinie Moskau-Rjasan, baute Eisenbahnen nach Kiew und Kursk und wurde deren Eigentümer. Die Familie von Meck übernahm das Monopol für den Transport von Getreide aus den südlichen Getreide produzierenden Provinzen. So entstand ein großes Finanzimperium, das nach dem Tod ihres Mannes von Nadeschda Filaretowna von Meck mit starker Hand regiert wurde. Das wichtigste Hobby im Leben der Baronin war jedoch die Musik, die sie mit der ganzen Kraft ihrer Seele liebte. Zu ihrem Hauspersonal gehörten bekannte Musiker wie der Geiger Joseph Kotek und der Komponist Wladimir Pachulski. 1881-1882 erhielten ihre Kinder Musikunterricht bei dem französischen Komponisten Claude Debussy.



Nadeschda Filaretowna von Meck (1831-1894)

Die Baronin gab ein Arrangement bei dem angehenden Komponisten in Auftrag, dem ein Brief beigefügt war: „Ich wünschte, ich könnte viel über meine fantastische Einstellung zu Ihnen sagen, aber ich habe Angst, Ihre Zeit zu beanspruchen. Diese Beziehung ist mir als das beste und höchste aller menschlichen Gefühle lieb...“. Tschaikowskys Antwort war respektvoll höflich: „...Vergebens wollten Sie mir nicht alles sagen, was Ihnen durch den Kopf ging... Es wäre für mich äußerst interessant und erfreulich gewesen. Und sei es nur, weil ich Ihnen gegenüber die größten Sympathien hege ...“. So begann eine Korrespondenz, die 13 Jahre dauerte, wobei die Besonderheit eine Bedingung war: sich nie aus der Nähe zu sehen. Die Baronin wurde Tschaikowskys Kunstmäzenin und gewährte ihm ein großzügiges Taschengeld: 6.000 Rubel pro Jahr - ein Vermögen, wie es im Russischen Reich nur Generäle erhielten. Tschaikowsky konnte seine Lehrtätigkeit am Moskauer Konservatorium aufgeben und sich ganz seiner Kunst widmen. Die Baronin erlaubte Tschaikowsky, ins Ausland zu reisen, und schenkte ihm ihre Ländereien, damit er sie während seiner Abwesenheit gestalten konnte. Die Korrespondenz wurde auf Initiative der Baronin abrupt und drastisch beendet, als sich für die Baronin die wirklichen Symptome ihres Ruins zeigten und der Gedanke, dass der weltberühmte Komponist nicht mehr an ihr als Korrespondentin interessiert war. Tschaikowsky versuchte mehrmals, den Briefwechsel wieder aufzunehmen, jedoch ohne Erfolg. Die Baronin starb drei Monate nach Tschaikowskys Tod; sie hat nie erfahren, dass die letzten Worte des sterbenden Tschaikowsky ihr Name war.

Tschaikowskys Oper „Pique Dame“ wurde 1890 in Florenz in 42 Tagen komponiert. Diese Oper hat in vielerlei Hinsicht Musikgeschichte geschrieben und gilt als das bedeutendste Petersburger Werk des 19. Jahrhunderts. Tschaikowskys „Pique Dame“ wurde in den Kontext der Petersburger Kultur eingebettet, als Erweiterung des Mythos von Petersburg, der seit der Zeit von Peter dem Großen existierte. In dieser Oper nutzte Tschaikowsky musikalische Mittel, um die feinsten Facetten der

menschlichen Seele zu enthüllen, und hob die musikalischen Bilder der „Pique Dame“ auf ein hohes Niveau philosophischer, musikpsychologischer und ästhetischer Verallgemeinerung. Es war kein Zufall, dass die Zeitgenossen Tschaikowskys Musik mit Dostojewskis Romanen verglichen, insbesondere mit „Der Spieler“. Was die innere Konzentration, den Ausdruck und die dramatische Integrität betrifft, war Tschaikowskys „Pique Dame“ weit entfernt von Puschkins ursprünglicher „Prosaerzählung“. Tschaikowskys Oper ist bereits ein musikalischer und psychologischer Roman, der das Problem von Mensch und Gesellschaft, Leben und Tod, Liebe und der fatalen Unmöglichkeit des Glücks löst. Die einzigartige psychologische Identifikation des Komponisten mit seiner Figur ist allgemein bekannt. Hermanns schicksalhaftes Erscheinen des Geistes der Gräfin vor ihm, der ihm das Geheimnis der drei Gewinnkarten verriet, wurde von Tschaikowsky so tief empfunden, dass er zu fürchten begann, der Geist könnte auch ihm erscheinen. Als der Komponist die Szene von Hermanns Tod komponierte, weinte er heftig. In einem Brief an seinen Bruder Modest vom 19. März 1890 schrieb der Komponist: „An anderen Stellen, zum Beispiel im vierten Satz, den ich heute arrangiert habe, fühle ich eine solche Angst, einen solchen Schrecken und eine solche Qual, dass es unmöglich ist, dass das Publikum nicht wenigstens einen Teil davon fühlen kann ... Ich habe mit Freude und Selbstvergessenheit geschrieben, und ich habe meine ganze Seele in dieses Werk gesteckt.“[1]

[1] Tschaikowsky P. I. Über Oper und Ballett. Moskau, 1960. S. 138-139.

Tschaikowsky ging als der größte lyrisch-psychologische und tragische Sinfoniker in die Geschichte der Weltmusik ein. In einem seiner Briefe schrieb er: „...Die Oper ist vielleicht nicht die reichste musikalische Form. Aber ich habe das Gefühl, dass ich eher zum symphonischen Genre neige.“ Die Sprache der „reinen“ Instrumentalmusik, die nicht mit Worten verbunden ist, reizte ihn durch die Freiheit, die vielfältige Welt der Ideen, Gefühle und Stimmungen in ihrer Bewegung, Entwicklung, komplexen widersprüchlichen Verbindung und Konfrontation auszudrücken. Tschaikowskys dramatische Weltanschauung bestimmte den scharfen Konfliktcharakter seiner Symphonik und zugleich den hohen Intellektualismus; die Kraft des logischen Denkens und die Fähigkeit zu weitreichenden Verallgemeinerungen erlaubten es ihm, ganzheitliche, in sich geschlossene Kompositionen von großem Ausmaß zu schaffen, die von einer konsequent und spannend entwickelten Idee durchdrungen sind. Tschaikowskys symphonische Musik ist eine ganz eigenständige Welt, in die man ein Leben lang eintauchen kann: Sie umfasst 6 Symphonien, Overtüren und Fantasie-Overtüren, darunter Meisterwerke wie „Romeo und Julia“ (1869) und „Francesca da Rimini“ (1876), sowie Streicherserenaden.

Tschaikowskys Vierte Sinfonie trägt den Untertitel: „Meiner besten Freundin“, die Sinfonie ist Nadeschda Filaretowna von Meck gewidmet. In einem seiner Briefe an sie erläuterte Tschaikowsky den Programminhalt dieses Werkes: „... Ihnen allein kann und will ich die Bedeutung sowohl des Ganzen als auch der einzelnen Sätze aufzeigen. Natürlich kann ich dies nur in allgemeiner Form tun. Die Einleitung ist das Kernstück der ganzen Symphonie, der unbestreitbare Grundgedanke... Es ist das Schicksal, es ist jene schicksalhafte Kraft, die verhindert, dass der Impuls zum Glück das Ziel erreicht, die eifersüchtig darüber wacht, dass das Wohlbefinden und der Friede nicht voll und wolkenlos sind, die wie ein Damoklesschwert über dem Kopf hängt und die Seele stetig und ständig vergiftet. Sie ist unbesiegbar und kann

niemals überwunden werden. Man kann sich nur damit abfinden und sich vergeblich danach sehnen.

Das Gefühl der Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung wird immer stärker und akuter. Ist es nicht besser, sich von der Realität abzuwenden und in Träumen zu versinken? Oh Freude! Wenigstens ist ein süßer und zarter Traum erschienen. Irgendein anmutiges, leuchtendes menschliches Abbild ist irgendwo aufgetaucht und hat gewunken. Wie gut! Wie weit weg klingt nun das unwiderstehliche erste Thema des Allegros! Aber nach und nach verschlingen die Träumereien die Seele. Alle Düsternis und Tristesse ist vergessen. Hier ist es, hier ist es, das Glück!

Nein, es waren Träume, und das Schicksal erwacht aus ihnen.

Und so ist das ganze Leben ein ständiger Wechsel zwischen harter Realität und vergänglichen Träumen und Träumen vom Glück... Es gibt keinen Ruhepunkt. Schwimme in diesem Meer, bis es dich umschließt und dich in seine Tiefen stürzt. Hier ist das Programm für den ersten Teil in groben Zügen dargestellt.

Der zweite Satz der Sinfonie bringt eine weitere Phase der Sehnsucht zum Ausdruck. Es ist dieses melancholische Gefühl am Abend, wenn man allein zu Hause sitzt, müde von der Arbeit, ein Buch in die Hand nimmt, aber es ist einem aus den Händen gefallen. Ein ganzer Schwarm von Erinnerungen taucht auf. Es ist traurig, dass so viel vergangen ist, und es ist angenehm, sich an die eigene Jugend zu erinnern. Und es ist traurig, sich an die Vergangenheit zu erinnern, und ich möchte das Leben nicht neu beginnen. Das Leben ist anstrengend. Es ist angenehm, sich auszuruhen und sich umzusehen. Viele Dinge wurden in Erinnerung gerufen. Es gab Momente der Freude, in denen das junge Blut kochte und das Leben befriedigend war. Es gab auch schwere Momente, unersetzliche Verluste. All das ist jetzt irgendwo weit weg. Und es ist sowohl traurig als auch irgendwie süß, in die Vergangenheit einzutauchen...

Der dritte Satz drückt kein bestimmtes Gefühl aus. Es ist eine skurrile Arabeske, flüchtige Bilder, die in der Fantasie vorbeiziehen. Es ist nicht glücklich, aber auch nicht traurig. Du denkst an nichts, du lässt deiner Fantasie freien Lauf, und irgendwie beginnt sie, seltsame Bilder zu zeichnen... Plötzlich kommen dir ein Bild von ein paar besoffenen Bauern und ein Straßenlied in den Sinn... Dann zieht irgendwo in der Ferne eine Militärparade vorbei. Das sind die unzusammenhängenden Bilder, die mir beim Einschlafen durch den Kopf schießen. Sie haben nichts mit der Realität zu tun: sie sind seltsam, wild, inkohärent.

Der vierte Satz. Wenn du bei dir selbst keine Motive für Freude findest, schaue bei anderen Menschen nach. Gehe zu den Menschen. Sieh dir an, wie sie es verstehen, Spaß zu haben und sich grenzenlosen Glücksgefühlen hinzugeben. Ein Bild der festlichen Volksfröhlichkeit. Kaum hat man es geschafft, sich selbst zu vergessen und in das Spektakel der Freude der anderen einzutauchen, taucht das unruhige Schicksal wieder auf und erinnert einen an sich selbst. Aber die anderen kümmern sich nicht um dich. Sie drehen sich nicht einmal um und sehen dich an und bemerken, dass du einsam und traurig bist. Oh, wie fröhlich sie sind, wie glücklich sie sind, dass in ihnen alle Gefühle direkt und einfach sind! Gib dir selbst die Schuld und sage nicht, dass alles auf der Welt traurig ist. Es gibt einfache, aber mächtige Freuden. Freue dich über die Freude anderer Menschen. Sie können noch leben.“

Etwa zur gleichen Zeit schrieb der Komponist in einem Brief an S. I. Tanejew: „Meine Sinfonie ist natürlich ein Programm, aber dieses Programm ist so, dass es unmöglich ist, es in Worte zu fassen. Es würde Spott hervorrufen und komisch erscheinen... Ich möchte auch hinzufügen, dass es keine einzige Zeile gibt... die ich nicht empfunden habe, die nicht als Echo der aufrichtigen Regungen der Seele dienen würde“[1]

[1] Tschaikowsky P. I. Über symphonische Musik. Moskau, 1960, 1963. S. 58-64, 67.

Die „aufrichtigen Bewegungen der Seele“, die in Tschaikowskys Musik eingefangen wurden, wurden zu einem Symbol der russischen Musik und zu einem Erbe der russischen Musikkultur des 19. Jahrhunderts. Tschaikowskys Sinfonien, seine Ballette „Schwanensee“ und „Dornröschen“, „Der Nussknacker“, die Opern „Eugen Onegin“, „Die Zauberin“, „Pique Dame“, „Jolanthe“, über 100 Romanzen, Klavier- und Instrumentalmusik - all seine vielfältigen Werke sind in die Realität der russischen Musikkultur eingegangen. Zwei Wochen nach der Uraufführung der Sechsten Symphonie in Petersburg starb Pjotr Tschaikowsky 1893 an der Cholera. Der Trauergottesdienst fand in der Kasan-Kathedrale, einer der prächtigsten Kirchen Petersburgs, statt, und fünfundzwanzigtausend Menschen folgten seinem Sarg über den Newski-Prospekt zur Alexander-Newski-Lawra.

Bemerkenswert sind die folgenden Worte Tschaikowskys: „Ich wünsche mir mit aller Kraft meiner Seele, dass meine Musik sich verbreitet, dass die Zahl der Menschen, die sie lieben, die in ihr Trost und Halt finden, wächst.“ Diese Worte von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky definieren präzise die Aufgabe seiner Kunst, die er darin sah, der Musik und den Menschen zu dienen, indem er zu ihnen „wahrhaftig, aufrichtig und einfach“ über die wichtigsten, ernsthaften und emotionalen Dinge sprach. Diese Aufgabe könnte durch die Beherrschung der reichhaltigsten Erfahrungen mit der russischen und der Weltmusikkultur und durch die Beherrschung der höchsten professionellen Kompositionskunst erfüllt werden. Die ständige Spannung der schöpferischen Kräfte, die tägliche und inspirierte Arbeit an der Schaffung zahlreicher musikalischer Kompositionen bildeten den Inhalt und die Bedeutung des gesamten Lebens dieses großen Künstlers.

**Alexandr Porfirjewitsch Borodin** (1833-1887) war einer der herausragenden Vertreter der russischen Kultur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: ein brillanter Komponist, ein hervorragender Chemiewissenschaftler, eine aktive Persönlichkeit des öffentlichen Lebens, ein Lehrer, ein Dirigent und ein Musikkritiker, der auch eine herausragende literarische Begabung hatte.

Borodin hat nicht viele musikalische Werke geschrieben, aber sie sind bemerkenswert durch die Tiefe und den Reichtum ihres Inhalts, die Vielfalt der Gattungen und die klassische Ordnung ihrer Formen. Die meisten von ihnen sind mit dem russischen Epos und der Erzählung von den Heldentaten des Volkes verbunden. Bei Borodin gibt es auch Seiten mit intimer, herzlicher Lyrik, und auch Scherz und sanfter Humor sind ihm nicht fremd. Die große Spannweite der Erzählung, die Melodiösität (Borodin hatte die Fähigkeit, im Stil des Volksliedes zu komponieren), die Lebendigkeit der Harmonien und der aktive dynamische Antrieb sind typisch für seinen Musikstil. In Fortsetzung der Tradition von M. Glinka, insbesondere seine Oper „Ruslan und Ljudmila“, schuf Borodin die russische epische Sinfonie und begründete auch den Typus der russischen epischen Oper.



Alexandr Porfirjewitsch Borodin (1833-1887)

Borodin wurde aus der inoffiziellen Ehe von Fürst L. Gedianow und der russischen Kleinbürgerin A. Antonowa geboren. Seinen Nachnamen und seinen Vatersnamen erhielt er von Gedianows Hofbeamten Porfirij Iwanowitsch Borodin, als dessen Sohn er in den Akten geführt wurde. Dank der Intelligenz und Energie seiner Mutter erhielt der Junge zu Hause eine ausgezeichnete Ausbildung und entdeckte bereits in seiner Kindheit seine vielseitigen Fähigkeiten. Er fühlte sich besonders zur Musik hingezogen. Er lernte Flöte, Klavier und Cello zu spielen, hörte sich mit Interesse symphonische Werke an und studierte eigenständig klassische Musikkultur. In diesen Jahren entwickelte Borodin eine Leidenschaft für die Chemie.

1850 legte Borodin erfolgreich das Examen an der Medizinisch-Chirurgischen (seit 1881 Militärmedizinischen) Akademie in Petersburg ab und begeisterte sich für Medizin, Naturgeschichte und insbesondere Chemie. In seiner freien Zeit außerhalb der Akademie widmete er sich der Musik. Borodin nahm häufig an Musikveranstaltungen teil, bei denen Romanzen von A. Guriljow, A. Warlamow und K. Villebois, russische Volkslieder und Arien aus beliebten italienischen Opern aufgeführt wurden; er besuchte regelmäßig Quartettabende mit Amateurmusikern und beteiligte sich oft als Cellist an Instrumentalkammermusik. In diesen Jahren lernte er die Werke von Glinka kennen. Die geniale, zutiefst nationale Musik nahm den jungen Mann gefangen und zog ihn in ihren Bann, und von da an wurde er ein überzeugter Bewunderer und Anhänger des großen Komponisten. All dies ermutigte ihn zum Schaffen. Borodin arbeitete viel allein, um die Technik des Komponisten zu beherrschen, und schrieb Vokalkompositionen im Geiste der städtischen Hausromantik: „Warum bist du früh blass geworden?“; „Hör dir mein Lied an, meine Freunde“; „Das schöne Mädchen liebt mich nicht“ und Instrumentalmusik. Im Jahr 1858 verteidigte er erfolgreich seine Doktorarbeit und wurde ein Jahr später von der Akademie nach Deutschland geschickt, um sich an der Universität Heidelberg wissenschaftlich weiterzuentwickeln.



Während seiner 3 Jahre im Ausland führte er 8 originelle chemische Arbeiten durch, die ihm große Anerkennung einbrachten. Er nutzte jede Gelegenheit, um durch Europa zu reisen. Der junge Wissenschaftler lernte das Leben und die Kultur der Völker in Deutschland, Italien, Frankreich und der Schweiz kennen. Aber die Musik hat ihn immer begleitet. Er setzte mit Begeisterung die Musik in Heimstudiengruppen fort und versäumte nicht die Gelegenheit, Sinfoniekonzerte und Opernhäuser zu besuchen und lernte so viele Werke moderner westeuropäischer Komponisten kennen - C. M. v. Weber, R. Wagner, F. Liszt, H. Berlioz.

Im Herbst 1862 kehrte Borodin nach Russland zurück und wurde zum Professor an der Medizinisch-Chirurgischen Akademie gewählt, wo er bis an sein Lebensende Vorlesungen hielt und praktischen Unterricht mit Studenten gab. Bald nach seiner Rückkehr in die Heimat lernte er M. Balakirew kennen, der mit seiner charakteristischen Einsicht Borodins Talent als Komponist schätzte und dem jungen Gelehrten sagte, seine wahre Berufung sei die Musik. Borodin wurde Mitglied des „Mächtigen Häufleins“, einer ideologischen und kreativen Vereinigung von Petersburger Komponisten. Hier verstärkte sich Borodins kompositorisches Können, und es entstanden seine wichtigsten Werke: die Erste und Zweite Sinfonie, die „Helden“-Sinfonie, die Oper „Fürst Igor“ und zahlreiche Romanzen, darunter seine Meisterwerke wie „Für die Ufer der fernen Heimat“, „Die schlafende Prinzessin“, „Das Lied des dunklen Waldes“, „Die Meeresprinzessin“, „Die falsche Note“, „Vergiftet sind meine Lieder“ und „Das Meer“. Diese Werke definierten endgültig Borodins kreatives Bild - die klassische Eleganz der Form, die Helligkeit und Frische der Melodien, die Saftigkeit der Farben, die Originalität der Bilder, der Helden-Schwung und die Energie. Das Erscheinen der „Helden“-Sinfonie läutete einen neuen Trend in der russischen Sinfoniemusik ein. Der Titel „Helden“, den Stassow der Sinfonie gegeben hatte, wurde ihr fest eingepreßt. Die Symphonie wurde am 26. Februar 1877 in einem Konzert der RMO (*Russische Musikgesellschaft*) in Petersburg unter der Leitung von Eduard Napravnik uraufgeführt.

Seit Anfang der 80er Jahre wächst Borodins Ruhm als Komponist. Seine Werke werden immer häufiger aufgeführt und sind nicht nur in Russland, sondern auch im Ausland anerkannt: in Deutschland, Österreich, Frankreich, Norwegen und Amerika. Seine Werke waren ein triumphaler Erfolg in Belgien (1885, 1886). Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde er zu einem der bekanntesten und beliebtesten russischen Komponisten in Europa. Tief beeindruckt war er von seinen Begegnungen mit Franz Liszt (1877, 1881 und 1885), der Borodins Kunst sehr schätzte und förderte. Borodin hinterließ interessante Erinnerungen an seine Begegnungen mit Liszt.

Trotz seines vollen Terminkalenders an der Medizinischen Militärakademie nahm Borodin aktiv am Petersburger Musikleben teil: seine Werke wurden in Konzerten der RMO aufgeführt und er wurde Mitglied des „Beljajew-Kreises“.

Mitrofan Petrowitsch Beljajew (1836-1903) war ein musikalischer Aktivist und Notenverleger sowie ein wohlhabender Holzhändler, der junge Komponisten der „Neuen Russischen Musikschule“ aktiv unterstützte und förderte, Wettbewerbe mit Preisen veranstaltete usw. Hier lernte Borodin Glasunow, Ljadow und andere junge Musiker näher kennen[1].

[1] Korabelnikowa L. S. Beljajew M. P. // Musikalische Enzyklopädie / Chefredakteur J. W. Keldysch 1973. Bd. 1. S. 404.

Der frühe Tod im Jahr 1887 hinderte Borodin daran, viele seiner kreativen Pläne zu verwirklichen: die Oper „Fürst Igor“ wurde noch von N. A. Rimski-Korsakow und A. Glasunow fertiggestellt.

Borodins Werk hatte einen enormen Einfluss auf viele Generationen russischer und ausländischer Komponisten (u. a. A. Glasunow, Ljadow, Prokofjew, Chaporin, Debussy und Ravel u.a.). Es ist der Stolz der russischen klassischen Musik.



Modest Petrowitsch Mussorgsky (1839-1881)

**Modest Petrowitsch Mussorgsky** (1839-1881) verbrachte seine Kindheit auf dem Gut in der Atmosphäre eines patriarchalischen Bauernhaushalts und schrieb später in seinen „Autobiographischen Notizen“, dass gerade die Bekanntschaft mit dem Geist des russischen Volkslebens der Hauptimpuls für seine musikalischen Improvisationen war...

Sein Bruder Filaret erinnerte sich später: „In seiner Adoleszenz und Jugend und in seiner Reife (Mussorgsky) behandelte er immer alles Volkstümliche und Bäuerliche mit einer besonderen Liebe und betrachtete den russischen Bauern als einen echten Menschen.“ Mussorgskys musikalisches Talent zeigte sich schon früh. Im Alter von sieben Jahren, als er bei seiner Mutter lernte, spielte er bereits einfache Werke von Franz Liszt auf dem Klavier. Doch niemand in der Familie dachte ernsthaft über seine musikalische Zukunft nach. Der Familientradition folgend wurde er 1849 nach Petersburg gebracht: zunächst an die Petropawlowsk-Schule, später an die Schule für Gardeunterfähnriche. Die geistige Reifung Mussorgskys in diesem Umfeld war höchst umstritten. Er zeichnete sich in der militärischen Wissenschaft, für die er mit besonders freundlicher Aufmerksamkeit geehrt wurde ... des Kaisers; er war ein willkommener Teilnehmer an Parteien, wo die Nächte weg gespielt Polkas und Quadrillen. Doch gleichzeitig drängte ihn seine innere Sehnsucht nach ernsthafter

Entwicklung dazu, Fremdsprachen, Geschichte, Literatur und Kunst zu studieren, Klavierunterricht bei dem berühmten Lehrer A. Gerke zu nehmen und Operaufführungen zu besuchen, trotz des Missfallens seiner militärischen Vorgesetzten.

Nach seinem Schulabschluss trat Mussorgsky 1856 als Offizier in das Preobraschenski-Regiment der Garde ein. Er hatte die Aussicht auf eine glänzende militärische Karriere. Seine Bekanntschaft mit A. Dargomyschski, C. Cui und M. Balakirew im Winter 1856-1857 öffnete ihm jedoch andere Wege, und der allmählich heranreifende geistige Durchbruch kam. Der Komponist selbst hat darüber geschrieben: Die Annäherung... an den talentierten Kreis von Musikern, die ständigen Gespräche und die etablierten Verbindungen mit dem großen Kreis russischer Wissenschaftler und Schriftsteller, wie Wlad. Lamanskij, Turgenjew, Kostomarow, Grigorowitsch, Kawelin, Pisemski, Schewtschenko und andere erregten vor allem die Gehirnaktivität...

Am 1. Mai 1858 reichte Mussorgsky seinen Rücktritt ein. Trotz des Zuredens von Freunden und Verwandten brach er den Militärdienst ab, um sich nicht von seinen musikalischen Studien ablenken zu lassen. Mussorgsky wird von einem *schrecklichen, unwiderstehlichen Wunsch nach Allwissenheit* gepackt. Er begann, die Geschichte der musikalischen Kunst zu studieren, spielte viele Stücke von L. Beethoven, R. Schumann, F. Schubert, F. Liszt, H. Berlioz vierhändig zusammen mit Balakirew, las viel, grübelte. All dies wurde von Zusammenbrüchen und Nervenkrisen begleitet, aber in der mühsamen Überwindung von Zweifeln festigten sich die schöpferischen Kräfte, wurde eine originelle künstlerische Individualität geschmiedet und seine Weltanschauung geformt. Mussorgsky fühlte sich zunehmend vom Leben der einfachen Leute angezogen. „Wie viele frische, unberührte Seiten der russischen Natur wimmeln von Kunst, oh, wie viele! - schreibt er in einem seiner Briefe. - Das Leben, wo immer es gesagt wird; die Wahrheit, wie salzig auch immer, die mutige, aufrichtige Rede zu den Menschen... - hier ist mein Sauerteig, hier ist das, was ich will, und hier ist das, was ich fürchte, zu versäumen“ (aus einem Brief von M. Mussorgsky an W. Stassow vom 7. August 1875); „Was für eine weite, reiche Welt die Kunst, wenn das Ziel der Mensch genommen wird!“ (aus einem Brief von M. Mussorgsky an A. Golenischtschew-Kutusow vom 17. August 1875).

Mussorgskys Werk hatte einen stürmischen Anfang, jedes Werk eröffnete neue Horizonte, auch wenn es nie vollendet wurde. So blieben die Opern „Ödipus Rex“ und „Salambo“, in denen der Komponist zum ersten Mal versuchte, die komplexe Verflechtung der Schicksale eines Volkes und einer starken und mächtigen Persönlichkeit zu verkörpern, unvollendet. Die unvollendete Oper „Heirat“ (1. Akt 1868) spielte eine außerordentlich wichtige Rolle für Mussorgskys Werk, in der er, beeinflusst von Dargomyschskis Oper „Der steinerne Gast“, einen fast unveränderten Text von Gogols Stück verwendete, der die Bühne für die musikalische Wiedergabe der „menschlichen Sprache in all ihren feinsten Wendungen“ bildet.

Fasziniert von der Idee der Programmmusik komponierte Mussorgsky, wie seine Kollegen des „Mächtigen Häufleins“, eine Reihe von symphonischen Werken, darunter die „Nacht auf dem kahlen Berg“ (1867). Die auffälligsten künstlerischen Entdeckungen wurden jedoch in den 60er Jahren in der Vokalmusik gemacht. Es entstanden Lieder, in denen die Galerie der Volkstypen, der gedemütigten und beleidigten Menschen zum ersten Mal in der Musik auftauchte: „Kalistrat“, „Gopak“,

„Liebling Sawischna“, „Jerjomuschkas Wiegenlied“, „Das Waisenkind“ und „Pilze sammeln“. Diese Lieder sind so sehr von Mitgefühl für die Mittellosen erfüllt, dass jedes von ihnen eine gewöhnliche Tatsache zu einer tragischen Verallgemeinerung und einem sozial aufgeladenen Pathos erhebt. Es ist kein Zufall, dass der „Seminarist“ von der Zensur verboten wurde!

Der Höhepunkt von Mussorgskys Schaffen in den 60er Jahren war seine Oper „Boris Godunow“ (nach einem Drama von A. Puschkin). Das demokratisch gesinnte Publikum nahm Mussorgskys neues Werk mit echter Begeisterung auf. Das weitere Schicksal der Oper war jedoch schwierig, da das Werk die üblichen Vorstellungen von Opernaufführungen zerstörte. Hier war alles neu - die scharfe und soziale Idee der Unvereinbarkeit der Interessen des Volkes und der Macht des Zaren, die Tiefe der Entwicklung von Leidenschaften und Charakteren und die psychologische Komplexität des Bildes des kindermordenden Zaren. Auch die musikalische Sprache der Oper war ungewöhnlich.

Die Oper „Boris Godunow“ ist das erste Beispiel für ein volksmusikalisches Drama, in dem das russische Volk als eine Kraft dargestellt wird, die den Lauf der Geschichte entscheidend beeinflusst. Das Volk wird auf vielfältige Weise dargestellt: als eine Masse, die von einer einzigen Idee beseelt ist, und als eine Galerie bunter und auffallend realistischer Volksfiguren. Das historische Thema gab Mussorgsky die Möglichkeit, die Entwicklung des geistigen Lebens des Volkes nachzuzeichnen, die Vergangenheit in der Gegenwart zu untersuchen und viele Probleme - ethische, psychologische und soziale - aufzuwerfen. Der Komponist zeigte das tragische Verhängnis der Volksbewegungen und ihre historische Notwendigkeit. Er hatte die ehrgeizige Idee einer Operntrilogie, die dem Schicksal des russischen Volkes in kritischen Zeiten der Geschichte gewidmet sein sollte. Während der Arbeit an „Boris Godunow“ konzipierte er „Chowanschtschina“ und begann bald darauf, Material für „Pugatschtschina“ zu sammeln. All dies geschah unter aktiver Mitwirkung von W. Stassow, der in den 70er Jahren eine enge Beziehung zu Mussorgsky aufgebaut hatte und einer der wenigen Menschen war, die die Ernsthaftigkeit der schöpferischen Absichten des Komponisten wirklich verstanden.

Die Arbeit an „Chowanschtschina“ war komplex - Mussorgsky wandte sich einem Material zu, das weit über die Grenzen der Opernaufführung hinausging. Aber er schrieb intensiv, wenn auch aus verschiedenen Gründen mit langen Pausen. Zu dieser Zeit erlebte Mussorgsky den Zusammenbruch des „Mächtigen Häufleins“, die Abkühlung der Beziehungen zu Cui und Rimski-Korsakow und den Rückzug Balakirews aus musikalischen und gesellschaftlichen Aktivitäten. Der offizielle Dienst (ab 1868 war Mussorgsky Beamter in der Forstabteilung des Ministeriums für Staatsvermögen) ließ ihm nur noch die Abend- und Nachtstunden zum Komponieren, was eine Überlastung und zunehmende Depression zur Folge hatte. Trotz allem ist die schöpferische Kraft des Komponisten in dieser Periode überwältigend, was die Stärke und den Reichtum seiner künstlerischen Ideen angeht. Parallel zur tragischen „Chowanschtschina“ von 1875 arbeitet Mussorgsky an der komischen Oper „Die Messe in Sorotschynzi“ (nach Gogol).

Im Sommer 1874 komponierte er eines seiner herausragenden Klavierwerke - den Zyklus „Bilder einer Ausstellung“, der Stassow gewidmet ist, dem Mussorgsky für seine Teilnahme und Unterstützung ewig dankbar war. Die Idee, den Zyklus „Bilder einer Ausstellung“ zu schreiben, wurde durch die posthume Ausstellung von Werken des Malers W. Hartmann im Februar 1874 inspiriert. Er war ein enger Freund Mussorgskys und sein plötzlicher Tod erschütterte den Komponisten zutiefst. Der Zyklus wurde Teil des „Goldenen Fonds“ der Klavierliteratur. Später wurde Ravels

Bearbeitung für Sinfonieorchester weithin bekannt. Bis heute gibt es mehr als vierzig Versionen und Bearbeitungen von „Bilder einer Ausstellung“ für Orchester, verschiedene Soloinstrumente und Ensembles. Und die Zahl dieser Arrangements nimmt weiter zu und hat längst alle bekannten Rekorde übertroffen.

Parallel zueinander schrieb Mussorgsky drei Vokalzyklen: „Der Kindergarten“ (1872, nach eigenen Texten), „Sonnelos“ (1874) und „Lieder und Tänze des Todes“ (1875-1877 - beide nach Versen von A. Golenischtschew-Kutusow). Sie stellen den Höhepunkt des gesamten kammermusikalischen Schaffens des Komponisten dar.

Der schwer kranke, unter Entbehrungen, Einsamkeit und mangelnder Anerkennung leidende Mussorgsky beharrt hartnäckig darauf, dass er „bis zum letzten Blutstropfen kämpfen wird“. Kurz vor seinem Tod, im Sommer 1879, unternahm er zusammen mit der Sängerin D. Leonowa eine große Konzerttournee durch Südrussland und die Ukraine, bei der er Musik von Glinka, Mitglieder des „Mächtigen Häufleins“, Schubert, Chopin, Liszt, Schumann und Auszüge aus seiner Oper „Die Messe in Sorotschynzi“ aufführte und die bedeutungsvollen Worte schrieb: „Das Leben ruft nach neuer musikalischer Arbeit, nach breitem musikalischem Schaffen... nach neuen Ufern einer noch grenzenlosen Kunst!“

Nach der Konzertreise verschlechterte sich Mussorgskys Gesundheitszustand rapide. Im Februar 1881 erlitt er einen Schlaganfall. Mussorgsky wurde in das Nikolajewski-Militärkrankenhaus in Petersburg eingeliefert, wo er vor der Fertigstellung von „Chowanschtschina“ und „Die Messe in Sorotschynzi“ starb.

Das gesamte Archiv des Komponisten wurde nach seinem Tod Rimski-Korsakow übergeben, der „Chowanschtschina“ vervollständigte, „Boris Godunow“ überarbeitete und eine Aufführung auf der Kaiserlichen Opernbühne erreichte. „Die Messe in Sorotschynzi“ wurde von A. Ljadow fertiggestellt.

Modest Petrowitsch Mussorgsky war einer der kühnsten Erneuerer des 19. Jahrhunderts, ein genialer Komponist, der seiner Zeit weit voraus war und einen großen Einfluss auf die Entwicklung der russischen und europäischen Musikkunst ausübte. Er lebte in einer Zeit höchsten geistigen Aufschwungs und tiefgreifender gesellschaftlicher Veränderungen; es war eine Zeit, in der das russische Gesellschaftsleben aktiv zum Erwachen des Nationalbewusstseins der Künstler beitrug und in der ein Werk nach dem anderen erschien, das „nach Frische, Neuheit und vor allem nach der auffallend realen Wahrheit und Poesie des wirklichen russischen Lebens roch“ (I. Repin). Unter seinen Zeitgenossen war Mussorgsky der treueste Anhänger demokratischer Ideale, kompromisslos im Dienst an der Wahrheit des Lebens, „wie salzig“ auch immer, und so besessen von kühnen Ideen, dass selbst seine gleichgesinnten Freunde oft von der Radikalität seiner künstlerischen Bestrebungen verwirrt waren und sie nicht immer guthießen.

Das Schicksal des Komponisten war dramatisch, das Schicksal seines schöpferischen Vermächtnisses kompliziert, aber Mussorgskys Ruhm ist unsterblich, denn „die Musik war für ihn sowohl ein Gefühl als auch ein Gedanke des russischen Volkes, ein Lied über es...“[1].

[1] Internetseite // Аверьянова О. Модест Петрович Мусоргский // [www.belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)



N. A. Rimski-Korsakow-Haus-Museum in Tichwin, dem Geburtsort des Komponisten

**Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow** (1844-1908) wurde 1844 in der altrussischen Stadt Tichwin als Sohn einer Adelsfamilie mit ruhmreichen historischen Wurzeln geboren. Seine Kindheit in Tichwin hatte einen großen Einfluss auf die Bildung der Weltanschauung, des Charakters und der Vorstellungskraft des zukünftigen Komponisten. In der Nähe des Hauses, am gegenüberliegenden Ufer des Flusses Tichwinka, befindet sich das Mariä-Entschlafens-Kloster mit seiner hoch verehrten Tichwiner Ikone, das jahrhundertlang das orthodoxe Zentrum des Nordwestens Russlands war und von der Familie Rimski-Korsakow ständig besucht wurde. Musik war ein notwendiges Element des adligen Lebens im Hause Rimski-Korsakow.





Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow (1844-1908)

Der Komponist liebte von Kindheit an die russische Natur, das Volkslied, die Kirchenmusik und das Glockengeläut. Im Alter von 11 Jahren wurden Versuche unternommen, „seine“ Musik zu schreiben. Seine Eltern bereiteten den Jungen gemäß der Familientradition auf den Marinendienst vor: sein Onkel und sein älterer Bruder Woin Andrejewitsch, ein zukünftiger Konteradmiral der russischen Marine, waren Marineoffiziere. Als 12-jähriger Junge wurde Nikolai Andrejewitsch dem Marinekadettenkorps in Petersburg zugeteilt. Während seiner Zeit im Marinekadettenkorps und seines Studiums der Meereswissenschaften tauchte der junge Rimski-Korsakow auch in die Musikkultur von Petersburg ein, besuchte Theater und Konzerte und lernte neue Musikstücke. Hier lernte Rimski-Korsakow Opern von Rossini, Donizetti und von Weber kennen und war besonders beeindruckt von J. Meyerbeers „Robert der Teufel“ und Werken von M. I. Glinka - „Ein Leben für den Zaren“, „Ruslan und Ljudmila“ und „Caprice brillant über das Thema der Jota aragonesa“. Danach interessierte er sich für die Musik von Beethoven (er bewunderte die „Pastorale Symphonie“ des Komponisten), Mozart und Mendelssohn. Wie Rimski-Korsakow später in seiner „Chronik meines musikalischen Lebens“ schrieb: „Ich war ein 16-jähriges Kind, das die Musik leidenschaftlich liebte und spielte.“

Rimski-Korsakow spürte die Notwendigkeit einer ernsthafteren musikalischen Ausbildung und nahm ab Herbst 1859 Unterricht bei dem Pianisten Fjodor Andrejewitsch Canille, der Rimski-Korsakow später Balakirew vorstellte. Rimski-Korsakow wurde damit Mitglied des „Mächtigen Häufleins“. Das System, mit dem Balakirew das „Mächtige Häuflein“ für die unabhängige schöpferische Arbeit ausbildete, sah folgendermaßen aus: Balakirew schlug das betreffende Thema direkt vor, und dann wurden unter seiner Leitung und in Diskussionen zusammen



mit dem Studium der Werke der größten Komponisten die Schwierigkeiten gelöst, die während des Kompositionsprozesses auftraten. Rimski-Korsakow wurde aufgefordert, mit einer Sinfonie zu beginnen, und, wie Rimski-Korsakow später schrieb: „bis Mai 1862 hatte ich den ersten Satz, das Scherzo und das Finale der Sinfonie komponiert, und ich habe sie teilweise orchestriert“.

Im selben Frühjahr absolvierte Rimski-Korsakow das Marinekorps mit Auszeichnung und wurde in den Marinedienst aufgenommen. Von 1862 bis 1865 diente er auf dem Klipper „Almas“ als Teil einer Expedition zur nordamerikanischen Küste, wo er mehrere Länder besuchte - England, Norwegen, Polen, Frankreich, Italien, Spanien, die USA und Brasilien. Der Dienst auf dem Klipper ließ wenig Zeit für die Musik, und das einzige Werk, das aus dieser Zeit hervorging, war der zweite Satz der Ersten Symphonie - Andante -, der Ende 1862 geschrieben wurde, woraufhin Rimski-Korsakow sein Komponieren vorübergehend einstellte. Später wurden seine Eindrücke vom Meeresleben in Rimski-Korsakows bemerkenswerten „Meereslandschaften“ aus den Opern „Sadko“ und „Das Märchen vom Zaren Saltan“ sowie in den symphonischen Dichtungen „Scheherazade“ und „Sadko“ verarbeitet. Rimski-Korsakows Orchesterstil war stets von instrumentaler Fülle, Klangfarbenvielfalt und dem „Hören“ des musikalischen Klangs in Farben begleitet - eine Eigenschaft, die Rimski-Korsakow später als sein „Farbenohr“ bezeichnete. Fahrten auf dem Klipper „Almas“ schärften diese kompositorischen Fähigkeiten und prägten ihn für den Rest seines Lebens.

Als Rimski-Korsakow von seinen Reisen zurückkehrte, nahm er seine Teilnahme an dem „Mächtigen Häuflein“ wieder auf; er traf neue Mitglieder - den Chemiker und aufstrebenden Komponisten A. P. Borodin, das Idol des Häufleins A. S. Dargomyschski, Glinkas Schwester L. I. Schestakowa und den häufigen Besucher in Petersburg P. I. Tschaikowsky.

Rimski-Korsakows Talent als Komponist begann sich zu entfalten. Das Hauptwerk des Komponisten war das musikalische Gemälde „Sadko“ (1867), das später teilweise in der gleichnamigen Oper verwendet wurde, das früheste Programmwerk von Rimski-Korsakow. Hier setzte er die Tradition der europäischen Programmsymphonik fort: Hector Berlioz und Franz Liszt, deren Werke den Komponisten stark beeinflussten. Später wird ein Großteil des Werks von Rimski-Korsakow auch mit einem spezifischen literarischen Programm verbunden sein.

In den 1870er Jahren erweiterten sich Rimski-Korsakows musikalische Interessen: ab 1871 wurde er Professor am Sankt-Petersburger Konservatorium, wo er praktische Komposition, Instrumentation und Orchestrierung unterrichtete; von 1873 bis 1884 inspizierte er die Blaskapellen des Marineamts, von 1874 bis 1881 war er Direktor der Freien Musikschule; er war Assistent im Instrumentalunterricht der Petersburger Chorkapelle. Seit 1874 begann der Komponist zu dirigieren, zuerst Sinfoniekonzerte, dann Opern; er bereitete (zusammen mit Balakirew und Ljadow) Partituren der beiden Opern von Glinka zur Veröffentlichung vor, nahm Volkslieder auf und harmonisierte sie (das erste Buch wurde 1876, das zweite 1882 veröffentlicht).

Im Laufe seines Lebens schrieb der Komponist 15 Opern, die sich in ihrer Handlung und in den darin verkörperten Ideen unterscheiden. Rimski-Korsakow erforschte das volksgeschichtliche Thema in den Opern „Das Mädchen aus Pskow“ (1872) und „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch“ (1904), die Sphäre der Lyrik in den Opern „Die Zarenbraut“ und „Servilia“ (1898) und dem häuslichen

Drama „Pan-Wojewoda“. In der „Mainacht“ (1879) und dem „Schneeflöckchen“ (1881) verkörperte Rimski-Korsakow seine Liebe zu volkstümlichen Riten und Liedern und seine pantheistische Weltsicht. Es ist kein Zufall, dass Rimski-Korsakow später als der „große Geschichtenerzähler der Musik“ bezeichnet wurde. Rimski-Korsakows Märchenopern („Sadko“, „Das Märchen vom Zaren Saltan“, „Kaschtschei der Unsterbliche“, „Der goldene Hahn“ und „Schneeflöckchen“) bilden eine besondere Schicht russischer Opernklassiker, die ihre Bedeutung in der modernen Welt nicht verloren haben, da sie auf der Welt der russischen Volkskunst beruhen, auf der Welt des Guten, der Menschlichkeit und des Mitgefühls, die der russischen Mentalität eigen ist.

Der Komponist schuf eine ganze Galerie von unnachahmlich charmanten, reinen und zart lyrischen Frauenfiguren, sowohl real als auch fantastisch (Panonotschka in „Mainacht“, das Schneeflöckchen, Marfa in „Die Zarenbraut“, Fewronija in „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch“), Bilder von Volkssängern (Lel in „Das Schneeflöckchen“, Neschata in „Sadko“).

Rimski-Korsakows symphonische Musik spiegelte Bilder des Ostens wider („Antar“, „Scheherazade“) und verkörperte Merkmale anderer Musikkulturen („Fantasie über serbische Themen“, „Capriccio espagnol“ und andere).

Rimski-Korsakow leistete einen wichtigen Beitrag zur russischen Vokalmusik. Seine 79 Romanzen enthalten die Poesie von A. Puschkin, M. Lermontow, A. K. Tolstoi, L. May, A. Fet und ausländischen Autoren wie J. Byron und H. Heine. Diese Musik gehört inzwischen zum goldenen Fundus des russischen Gesangsrepertoires und wird bei Wettbewerben, Konzerten und im Rundfunk aufgeführt.

Rimski-Korsakow blieb sein ganzes Leben lang den bahnbrechenden sozialen Idealen treu. Am Vorabend der ersten russischen Revolution von 1905 und in der darauf folgenden reaktionären Periode schrieb Rimski-Korsakow die Opern „Kaschtschei der Unsterbliche“ (1902) und „Der goldene Hahn“, die als Vorwurf gegen die herrschende politische Stagnation in Russland verstanden wurden. Während der revolutionären Ereignisse von 1905-1907 unterstützte Rimski-Korsakow aktiv die Forderungen der streikenden Studenten und prangerte offen das Vorgehen der Verwaltung des Petersburger Konservatoriums an: er trat zurück und kehrte erst an das Konservatorium zurück, nachdem ihm eine Teilautonomie eingeräumt und die Leitung gewechselt worden war.

Der schöpferische Weg von Rimski-Korsakow dauerte mehr als 40 Jahre. In der Nachfolge der Traditionen Glinkas hat er die russische Kunst auch im 20. Jahrhundert in der Weltmusikkultur würdig vertreten. In den Jahren seiner Lehrtätigkeit am Petersburger Konservatorium studierten über 200 Komponisten bei ihm: A. Glasunow, A. Ljadow, A. Arenskij, M. Ippolitow-Iwanow, I. Strawinsky, N. Tscherepnin, A. Grechaninow, N. Mjaskowskij, S. Prokofjew, M. Steinberg (Lehrer von D. D. Schostakowitsch) u. a.

Rimski-Korsakow starb 1908 auf seinem Landsitz in Ljubensk in der Region Nowgorod. In den 30er Jahren wurde seine Grabstätte in die Nekropole der Meister der Künste in der Alexander-Newski-Lawra in St. Petersburg verlegt.



Alexandr Konstantinowitsch Glasunow (1865-1936)

**Alexandr Konstantinowitsch Glasunow (1865-1936).** Die musikalische Entwicklung von A. K. Glasunow (1865–1936) war rasant. Der spätere Komponist, der in die Familie eines berühmten Buchverlegers hineingeboren wurde, wuchs von klein auf in einer Atmosphäre des leidenschaftlichen Musizierens auf und beeindruckte seine Familie mit seiner ungewöhnlichen Begabung - seinem musikalischen Gehör und der Fähigkeit, sich sofort an Musik zu erinnern, die er einmal in allen Einzelheiten gehört hatte. Später erinnerte sich Glasunow: „Sie haben viel in unserem Haus gespielt, und ich habe mir alle Stücke, die aufgeführt wurden, gut gemerkt. Oft wachte ich nachts auf und rekonstruierte im Geiste bis ins kleinste Detail, was ich zuvor gehört hatte...“. Die ersten Lehrer des Jungen waren die Pianisten N. Cholodkowo und E. Jelenkowski. Die Ausbildung des Musikers wurde maßgeblich durch den Unterricht bei den großen Komponisten der Petersburger Schule - M. Balakirew und N. Rimski-Korsakow - geprägt. Die Kommunikation mit ihnen verhalf Glasunow erstaunlich schnell zu künstlerischer Reife und entwickelte sich bald zu einer Freundschaft unter Gleichgesinnten.

Der Weg des jungen Komponisten an die Öffentlichkeit begann mit einem Triumph. Die Erste Sinfonie des sechzehnjährigen Komponisten (Uraufführung 1882) begeisterte Publikum und Presse und wurde von seinen Kollegen hoch gelobt. Im selben Jahr kam es zu einem Treffen, das Glasunows Schicksal stark beeinflusste. Bei einer Probe der Ersten Symphonie lernte der junge Musiker den aufrichtigen Musikliebhaber, großen Holzhändler und Kunstmäzen M. Beljajew kennen, der sich sehr für die Förderung russischer Komponisten einsetzte. Von diesem Moment an kreuzten sich die Wege von Glasunow und Beljajew ständig. Der junge Musiker wurde bald zum Stammgast bei „Beljajews Freitagen“. Diese wöchentlichen Musikabende zogen in den 80er - 90er Jahren die besten Kräfte der russischen Musik an. Zusammen mit Beljajew unternahm Glasunow eine lange Auslandsreise, er besuchte die kulturellen Zentren Deutschlands, der Schweiz und Frankreichs und nahm in Spanien und Marokko Volksweisen auf (1884). Während dieser Reise kam es zu einem denkwürdigen Ereignis: Glasunow besuchte F. Liszt in Weimar. Dort wurde bei einem der Musik Liszts gewidmeten Festival die Erste Symphonie des

russischen Komponisten unter großem Beifall aufgeführt. Das Gebiet der symphonischen Werke wurde für den Komponisten zum wichtigsten. Er schrieb seine jährlichen Sinfonien - die 4. (1893), 5. (1895) und 6. (1896). Glasunow komponierte insgesamt 8 Sinfonien sowie die Sinfonische Suite „Aus dem Mittelalter“. Glasunows Ballett „Raimonda“, das 1898 im Mariinski-Theater aufgeführt wurde, ist bis heute besonders beliebt.

Viele Jahre lang war Glasunow mit Beljajews Lieblingsprösslungen, dem Musikverlag und den Russischen Symphoniekonzerten, verbunden. Nach dem Tod des Firmengründers (1904) wurde Glasunow zusammen mit Rimski-Korsakow und A. Ljadow Mitglied des Kuratoriums zur Förderung russischer Komponisten und Musiker, das durch ein Vermächtnis und aus den Mitteln von Beljajew gegründet wurde. Glasunow genoss großes Ansehen in der musikalischen und gesellschaftlichen Welt. Der Respekt seiner Kollegen vor seinen Fähigkeiten und seiner Erfahrung beruhte auf einem soliden Fundament: der Integrität, Gründlichkeit und kristallklaren Ehrlichkeit des Musikers.

1899 wurde Glasunow zum Professor ernannt, und im Dezember 1905 übernahm er die Leitung des ältesten russischen Konservatoriums in Petersburg. Der Wahl Glasunows zum Direktor ging eine Zeit der Prüfungen voraus. In zahlreichen Studentenversammlungen wurde die Forderung nach Autonomie des Konservatoriums von der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft erhoben. In dieser Situation, die die Lehrer in zwei Lager spaltete, bezog Glasunow klar Stellung und unterstützte die Studenten. Als Rimski-Korsakow im März 1905 der Anstiftung zur Studentenrevolte beschuldigt und entlassen wurde, legten Glasunow und Ljadow ihre Professorenämter nieder. Einige Tage später dirigierte Glasunow Rimski-Korsakows Oper „Kaschtschei der Unsterbliche“, die von Studenten des Konservatoriums aufgeführt wurde. Die Inszenierung voller aktueller politischer Assoziationen endete mit einer spontanen Kundgebung. Glasunow erinnerte sich: „Damals lief ich Gefahr, aus Petersburg vertrieben zu werden, aber ich stimmte trotzdem zu.“ Erst nachdem dem Konservatorium Autonomie gewährt wurde, kehrte Glasunow zur Lehrtätigkeit zurück. Nach seiner Rückkehr auf den Posten des Direktors ging er mit der ihm eigenen Gründlichkeit auf jedes Detail des Lehrprozesses ein. Und obwohl sich der Komponist in Briefen beklagte - „Ich bin mit der Arbeit am Konservatorium so überlastet, dass ich keine Zeit habe, an irgendetwas anderes zu denken als an die Belange der Gegenwart“, - wurde die Kommunikation mit seinen Studenten für ihn zu einer lebensnotwendigen Notwendigkeit.

Auch junge Menschen fühlten sich zu Glasunow hingezogen, weil sie in ihm einen wahren Meister und Lehrer sahen. Allmählich konzentrierte sich Glasunow auf erzieherische und pädagogische Aufgaben und schob seine kompositorischen Ambitionen beiseite. Seine Lehrtätigkeit und sein öffentliches Wirken als Musiker in den Jahren der Revolution und des Bürgerkriegs waren besonders weit verbreitet. Er interessierte sich für alles - Amateurwettbewerbe, Aufführungen, die Arbeit mit Studenten und die Schaffung eines normalen Lebens für Professoren und Studenten in einer zerstörten Umgebung. Glasunows Werk wurde allgemein anerkannt: 1921 wurde er mit dem Titel „Volkskünstler Russlands“ ausgezeichnet.

Die Verbindung zum Konservatorium blieb für den Rest seines Lebens ungebrochen. Der alternde Komponist verbrachte seine letzten Jahre (1928 - 1936) im Ausland. Krankheiten plagten ihn und Tourneen erschöpften ihn. Doch Glasunow kehrte mit seinen Gedanken immer wieder in seine Heimat, zu seinen Mitstreitern und zu seiner Arbeit am Konservatorium zurück. Er schrieb an seine Kollegen und

Freunde: „Ich vermisse euch alle.“ Glasunow starb in Paris. Im Jahr 1972 wird seine Asche nach Leningrad gebracht und in der Alexander-Newski-Lawra beigesetzt.

Er war ein Gefährte der Komponisten des „Mächtigen Häufleins“, ein Freund Borodins, der dessen unvollendete Kompositionen aus dem Gedächtnis vollendete, - und ein Lehrer, der den jungen D. Schostakowitsch in den Jahren des postrevolutionären Verfalls unterstützte... Glasunows Schicksal verkörperte sichtbar die Kontinuität der russischen und sowjetischen Musik, in seiner Kunst verband der Komponist das 19. und 20. Jahrhundert der russischen Musik.

Wladimir Stassow nannte Glasunow den „russischen Samson“. In der Tat konnte nur ein Gigant die unauflösliche Verbindung zwischen der russischen klassischen Musik und der entstehenden sowjetischen Musik erkennen, wie es Glasunow getan hatte. Anatoli Lunatscharski, der erste Bildungskommissar Sowjetrusslands, gab eine bemerkenswerte Beschreibung von Glasunows Musik, die bis heute nichts von ihrer Aktualität eingebüßt hat: „Glasunow schuf eine Welt des Glücks, der Freude, des Friedens, des Flugs, der Ekstase, der Nachdenklichkeit und vieles, vieles mehr, immer glücklich, immer klar und tief, immer ungewöhnlich edel und beflügelt...“[1].

[1] Internetseite // Заболотная Н. Александр Константинович Глазунов // [www.belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)

**Anatoli Konstantinowitsch Ljadow** (1855-1914) gehört zu den bemerkenswerten Schülern von Nikolai Rimski-Korsakow und der Petersburger Kompositionsschule. Ljadow ging als Komponist, Dirigent, Lehrer, musikalische und gesellschaftliche Persönlichkeit in die Geschichte der russischen Musik ein.

Der zukünftige Komponist wurde in die Familie des berühmten russischen Dirigenten Konstantin Ljadow geboren. Seinen ersten Musikunterricht erhielt er im Alter von fünf Jahren von seinem Vater. 1870 trat er in die Klavier- und Violinklasse des Petersburger Konservatoriums ein. Schon bald interessierte er sich für theoretische Themen und begann, Kontrapunkt und Fuge zu studieren. In diese Zeit fallen auch seine ersten kompositorischen Versuche. Das Talent des jungen Musikers wurde von Modest Mussorgsky hoch geschätzt. Ljadow wechselte in die Kompositionsklasse von Rimski-Korsakow, wurde aber 1876 wegen Nichterscheinen vom Konservatorium verwiesen. Zwei Jahre später wurde Ljadow erneut am Konservatorium zugelassen und schloss sein Studium erfolgreich ab. Im selben Jahr wurde der Komponist eingeladen, am Konservatorium elementare Musiktheorie, Harmonielehre und Instrumentation zu unterrichten, wo er bis zu seinem Tod tätig war. Er gehörte dem „Beljajew-Kreis“ an.

Mit dem Ziel, „...dass jeder Takt gefällt“, arbeitete Ljadow eher langsam an seinen Kompositionen. Zu seinen Werken gehören symphonische Bilder mit Programminhalten - „Baba-Jaga“, „Kikimora“, „Der verzauberte See“ - sowie Klavierminiaturen - Präludien, Mazurken, Bagatellen, Walzer, Impromptus und mehrstimmige Kompositionen. Berühmt ist seine „Musikalische Schnupftabakdose“ für Klavier. Eine beachtliche Liste von Ljadow-Schülern am Petersburger Konservatorium: die Komponisten B. W. Assafjew, M. F. Gnesin, N. J. Mjaskowski, S. S. Prokofjew, A. A. Oleni, S. M. Maikapar, V. Die Musikwissenschaftler A. W. Ossowski, W. M. Beljajew; die Dirigenten M. I. Bichter, N. A. Malko, A. M. Pasowski, L. P. Steinberg; die Opernsänger P. S. Andrejew, I. W. Jerschow, u. a.



Anatoli Konstantinowitsch Ljadow (1855-1914).  
Maler I. Repin (1902)

Ljadows Werk ist ein originelles Phänomen der russischen Musikkultur. An der Kreuzung verschiedener stilistischer Tendenzen, die für das frühe 20. Jahrhundert typisch waren, schien es einige heterogene Zeichen in sich zu „bündeln“ und sich organisch in die Entwicklung der einheimischen vorrevolutionären Kunst einzubringen[1].

[1] Kandinski A. I. Ljadow A. K. // Enzyklopädie der Musik / Chefredakteur J. W. Keldysch 1976. Bd. 3. S. 366-369.

**Alexandr Nikolajewitsch Skrjabin** (1871-1915) und **Sergej Wassiljewitsch Rachmaninow** (1873-1943), Zeitgenossen und Kommilitonen am Moskauer Konservatorium, studierten in ihren jungen Jahren bei demselben Lehrer, Nikolai Stepanowitsch Swerew. Nach ihrem Abschluss am Moskauer Konservatorium wurden Rachmaninow und Skrjabin in gewisser Weise zu musikalischen Antipoden in kreativer Hinsicht. Rachmaninow zeigte bis zu seinem Lebensende die Vitalität seiner romantischen Gesinnung, lehnte alle Neuerungen der Avantgarde grundsätzlich ab und blieb der traditionellen russischen Melodik treu. Skrjabin war ein Erneuerer, der seinen eigenen musikalischen Kosmos schuf, ein Träumer und Fantast, ein Philosoph und Mystiker, der die verschiedenen Kunstformen zu vereinen suchte und von einem universellen „Mysterium“ träumte, der sich in seinen Gedanken immer wieder dem „Abgrund der Sterne“ zuwandte: eine seiner Klaviersonaten trug den Titel „Der Flug zum blauen Stern“. Skrjabin hat mit seinen musikalischen Neuerungen im Bereich der Harmonie, der Melodie und des Rhythmus der Musik des 20. Jahrhunderts neue Wege gewiesen: A. Schönberg und A. Webern, A. Berg und K. Stockhausen, O. Messiaen und P. Boulez haben sich auf die eine oder andere Weise der Entdeckungen Skrjamins bedient.

Die von Rachmaninow und Skrjabin geschaffene Musik verkörperte die komplexe spirituelle Suche Russlands um die Jahrhundertwende. So unterschiedliche Komponisten wie Rachmaninow und Skrjabin, jeder auf seine Weise, mit ihrer eigenen Art des musikalischen Ausdrucks, verkündeten ihren Zeitgenossen das Herannahen einer neuen Ära, mit apokalyptischen Prophezeiungen und der Zerstörung der alten Welt.



Sergej Wassiljewitsch Rachmaninow  
(1873-1943)



Alexandr Nikolajewitsch Skrjabin  
(1871-1915)

Sergej Wassiljewitsch Rachmaninow war ein herausragender russischer Komponist, Dirigent und Pianist. Der Großvater des Komponisten, Arkadi Alexandrowitsch Rachmaninow, war ein berühmter Amateuropianist und hatte bei J. Field studiert. Das Talent für Musik zeigte sich bei Sergej schon sehr früh. Im Alter von vier Jahren begann er mit dem Klavierunterricht bei seiner Mutter, später bei der Pianistin A. D. Ornatska. Ab 1882 studierte Rachmaninow am Petersburger Konservatorium und wechselte dann auf Drängen seines Cousins Alexander Siloti (ein brillanter Pianist und Dirigent, ein Schüler von F. Liszt) 1885 an das Moskauer Konservatorium in die Klasse von N. S. Swerew, wo dieser in seinem Haus in einer Pension lebte und unterrichtete. Während der Oberstufe des Moskauer Konservatoriums studierte Rachmaninow bei A. Siloti (Klavier), bei A. S. Arenski (Harmonielehre, Kanon und Fuge, Instrumentation) und bei S. I. Tanejew (Kontrapunkt stricto). Tschaikowsky hatte einen großen Einfluss auf die Entwicklung des Komponisten und erkannte in Rachmaninows Schülerwerken ein originelles Talent. Rachmaninow schloss sein Studium am Moskauer Konservatorium 1891 als Pianist und 1892 als Komponist mit der Goldmedaille ab. Rachmaninows erste Kompositionen - die Oper „Aleko“, sein erstes Klavierkonzert und viele Romanzen wie „Im Schweigen der heiligen Nacht“, „Singe mir nicht, du Schöne“ und „Der Morgen“ - machten ihn in Russland berühmt. Vor der Revolution unternahm Rachmaninow eine ausgedehnte Tournee durch das Land. Dies war



der Beginn von Rachmaninows Freundschaft mit F. M. Tschaljapin. „Meine Zusammenarbeit mit Tschaljapin ist eine der stärksten, tiefsten und subtilsten Erfahrungen meines Lebens“, - erinnerte sich der Komponist später.

Rachmaninow komponierte seine besten Werke vor der Revolution. Zwei Drittel davon entstanden auf dem Gut Iwanowka in der Provinz Tambow, wo im Frühjahr der Flieder wild blühte, wo es endlose Felder, Birkenwälder, Vogelgezwitscher und all das gibt, was man das Herz Russlands nennt. Hier schrieb Rachmaninow seine Zweite Suite für zwei Klaviere, seine Cellosonate, die Kantate „Frühling“ nach Texten von Nekrassow, Variationen über ein Thema von Chopin, mehrere hervorragende Präludien für Klavier, die Opern „Francesca da Rimini“ und „Der geizige Ritter“ sowie die Zweite Symphonie und das Zweite Klavierkonzert. Eine solche Produktivität und Intensität in seiner kompositorischen Arbeit kannte Rachmaninow auch nach seinem Weggang aus Russland nicht. Als brillanter Pianist und Dirigent erlangte Rachmaninow als Interpret im Ausland Weltruhm. Rachmaninow starb 1943 in Amerika. An den Orten, an denen er lebte (das Anwesen Senar in der Schweiz, Beverly Hills in Kalifornien), versuchte Sergej Wassiljewitsch den Fliederbusch zu pflanzen, den er in Iwanowka in Russland so sehr liebte, aber der Flieder schlug nirgendwo Wurzeln. In einem seiner letzten Interviews in Amerika sagte S. W. Rachmaninow: „Nachdem ich Russland verlassen hatte, verlor ich die Lust am Komponieren. Nachdem ich mein Heimatland verloren hatte, verlor ich mich selbst. Ein Exilant, der seine musikalischen Wurzeln, seine Traditionen und seine Heimat verloren hat, hat keine Lust zu schaffen, keinen anderen Trost als die unzerstörbare Stille der unwiderrufflichen Erinnerungen“[1].

[1] Rachmaninow S. W. Briefe. Moskau, 1955. S. 562.

Alexandr Nikolajewitsch Skrjabin war ein herausragender russischer Pianist und Komponist und einer der bedeutendsten Vertreter der russischen Kunstkultur im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Der Vater des Komponisten, Nikolai Stepanowitsch Skrjabin, war Diplomat in der Türkei; seine Mutter, Ljubow Petrowna Schtschetinina, war eine hervorragende Pianistin, die ihr Studium am Petersburger Konservatorium in der Klasse von T. Leschetizky, einem hervorragenden Pianisten und Lehrer, absolvierte. Sie war mit P. I. Tschaikowsky und G. A. Larosch bekannt, und der kleine Alexandr scheint diese wunderbare Atmosphäre des ersten russischen Konservatoriums, das von einer so herausragenden Persönlichkeit wie Anton Rubinstein geleitet wurde, „mit der Muttermilch aufgesogen zu haben“. Kurz nach der Geburt des Sohnes starb Skrjabins Mutter an Schwindsucht, und seine Tanten kümmerten sich um ihn. Skrjabins musikalische Begabung zeigte sich schon sehr früh: im Alter von fünf Jahren fiel es ihm leicht, Klavier zu spielen und zu improvisieren; im Alter von 8 Jahren versuchte er, eigene Werke zu komponieren. Der Familientradition folgend, trat er im Alter von 11 Jahren in das 2. Moskauer Kadettenkorps ein, wo er bereits in seinem ersten Jahr als Pianist konzertierte. Um seine pianistischen Fähigkeiten zu vervollkommen, schrieb sich Skrjabin parallel zu seinen Studien im Kadettenkorps in die Junior-Klassen des Moskauer Konservatoriums ein, unter der Leitung des berühmten Lehrers N. S. Swerew. Swerews Schüler lebten bei ihm zu Hause in einem Internat, wo jede Minute für den Unterricht vorgesehen war, tagsüber herrschte ein strenges Regime, und abends waren Theater- und Konzertbesuche obligatorisch. Zu dieser Zeit war Swerew ein Schüler von S. Rachmaninow, L. Maksimow, M. Presman und F. Keneman, die später berühmte

Interpreten wurden. Skrjabin studierte Kontrapunkt ausschließlich bei S. I. Tanejew. 1892 schloss Skrjabin sein Studium am Moskauer Konservatorium als Pianist unter W. I. Safonow mit einer Goldmedaille ab. In den Jahren 1898-1903 unterrichtete Skrjabin Klavier am Moskauer Konservatorium und wurde zu einem Idol der Jugend.

Skrjabin war ein hervorragender Pianist, zog es aber vor, nur seine eigenen Werke zu spielen. Die besondere Palette des Klaviers unter seinen Fingern, die Raffinesse, die Launenhaftigkeit und das Raffinement der Musik, auf der anderen Seite die subjektive Heroik, deren Geist buchstäblich in jedem Atom seiner gesungenen Musik flattert: die feurigen Rufe des Gedichts „Dem Feuer entgegen“, die Sehnsucht, Impuls und Reflexion in den Sonaten (es gibt 10) - all dies gewann er enorme Popularität beim Publikum. Skrjabin war, wie Chopin, ein Klavierpoet. Nach Chopin, an einer neuen Wende in der Musikgeschichte, erweiterte Skrjabin in zahlreichen Präludien, Mazurken, Gedichten, Etüden und Sonaten die Möglichkeiten der Klaviermusik ins Unendliche.

Besondere Höhepunkte erreichte Skrjabin in der symphonischen Musik: die drei Symphonien, „Le Poème de l'Extase“, „Le Poème du feu“ und „Prometheus“, in denen zum ersten Mal in der Geschichte der Musik eine *Luce*-Linie geschrieben wurde - eine leichte Partitur, die die musikalische Wirkung auf den Zuhörer verstärken sollte. Dieses Werk ebnete den Weg für die Unterhaltungsmusik des 20. Jahrhunderts.

In Skrjabins Musik spiegelte sich der rebellische Geist seiner Zeit wider, eine Vorahnung revolutionärer Veränderungen. In ihm vereinen sich Willenskraft, intensiver dynamischer Ausdruck, heroischer Jubel, eine gewisse „Sprunghaftigkeit“ und eine raffinierte und spirituelle Lyrik. Bezeichnend sind die Worte, die Skrjabin gerne wiederholte: „Ich werde den Menschen sagen, dass sie stark und mächtig sind.“

A. N. Skrjabin starb 1915, ein tragischer und unerwarteter Tod, der die Verwirklichung all seiner grandiosen Pläne verhinderte: ein „Mysterium“ der universellen Einheit von Musik, Poesie und philosophischer Suche.

### **Empfohlene Literatur**

- 1) Belsa I. Alexander Nikolajewitsch Skrjabin. M., 1987.
- 2) Alexejew A. D. S. B. Rachmaninow. Leben und kreatives Schaffen. M., 1954.
- 3) Wassiljewa A. Russisches Labyrinth. Biographie von M. P. Mussorgsky. Zum 170. Jahrestag seiner Geburt. Pskow, 2008.
- 4) Barenboim L. Nikolaj Grigorjewitsch Rubinstein. Die Geschichte seines Lebens und seiner Arbeit. M., 1982.
- 5) Solowzow A. Nikolaj Andrejewitsch Rimski-Korsakow. Skizze des Lebens und der Arbeit. M., 1984.
- 6) Sochor A. Alexander Porfirjewitsch Borodin. M.: L., 1965.
- 7) Russische Musik und das XX. Jahrhundert. Die russische Musikkunst in der Geschichte der künstlerischen Kultur des XX. Jahrhunderts / Hrsg.: Dr. M. Aranowski. M., 1998.
- 8) Berberowa N. Tschaikowsky. M., 1998.

## Kapitel 12

### **DIE ERSTEN RUSSISCHEN KONSERVATORIEN: PETERSBURG UND MOSKAU**

Im 18. Jahrhundert entstand in Petersburg ein System von Bildungseinrichtungen, in denen Musik ein Pflichtfach war. Begabte junge Männer, die eine allgemeine musikalische Ausbildung erhalten und ihre musikalische Begabung bewiesen hatten, wurden als „Auslandsstipendiant“ nach Italien geschickt, um ihre Fähigkeiten als Komponisten zu verbessern. Sie gingen in die russische Musikgeschichte ein: M. Beresowski, P. Skokow, J. Fomin, D. S. Bortnjanski. In der Mitte des 19. Jahrhunderts verlangte das Niveau der Musikkultur in Petersburg und ganz Russland nach einer professionellen Musikschule mit klar gegliederten Fachbereichen und Klassen für Sänger, Instrumentalisten, Pianisten, Komponisten und Dirigenten. In Russland verbreitete sich die Kunst der Musik sowohl in die Breite als auch in die Tiefe. Die Eröffnung des Petersburger Konservatoriums - der ersten speziellen Musikschule Russlands - im Jahr 1862 markierte den Beginn einer höheren Musikausbildung und einer neuen Etappe der professionellen Musik und Aufführungspraxis in Russland. Anton Grigorjewitsch Rubinstein spielte eine wichtige Rolle bei der Organisation des ersten russischen Konservatoriums.

Ursprünglich war das Konservatorium in einem Flügel der Demidow-Villa an der Ecke der Demidow-Gasse und des Moika-Damms untergebracht. Im Jahr 1886 wurde das Konservatorium in einem eigens dafür errichteten Gebäude des Steintheaters am Teatralnaja-Platz untergebracht. Dort ist das Konservatorium bis zum heutigen Tag geblieben.



St. Petersburger Staatliches Konservatorium N. A. Rimski-Korsakow  
Theaterplatz ( zeitgenössische Ansicht)

Die erste Satzung des Konservatoriums definierte die Ziele dieser Institution: „Die Konservatorien sollten als höhere spezialisierte musikalische Bildungseinrichtungen

betrachtet werden, deren Ziel es ist, Orchesterspieler, Instrumentenvirtuosen, Konzertsänger, Schauspiel- und Opernschauspieler, Kapellmeister, Komponisten und Musiklehrer auszubilden“ (Erste Satzung des SPbK, S. 1, 1866). Da das Konservatorium keine staatliche Bildungseinrichtung war, stand es ihnen in mancher Hinsicht nahe: es stellte Diplome für den Titel eines freien Künstlers aus und berechnete seine Absolventen, als Ehrenbürger behandelt zu werden. In seinem ersten Jahr nahm das Konservatorium 179 Bewerber auf, später waren es über 200. Die Gründer und Lehrer des Konservatoriums versuchten, ein solches Ausbildungssystem zu entwickeln, das dem Niveau und den Zielen der nationalen Kunst entsprach. Eines der wichtigsten Probleme war, russische Musiker für das Konservatorium zu gewinnen. Das brillante Führungstalent A. G. Rubinsteins (Direktor von 1862-1867, 1887-1891) in Verbindung mit seinem glühenden Enthusiasmus ermöglichte es, die Arbeit des Konservatoriums sofort zu organisieren. Bereits in der ersten Hälfte des Jahres wurden 36 Klassen eröffnet. In den ersten Sitzungen erarbeitete der Professorenrat einen detaillierten Zeitplan für die Prüfungen in den verschiedenen Bereichen. Diejenigen, die das gesamte Studium absolvierten und ein Diplom erhielten, erhielten den Titel eines freien Künstlers[1].

[1] Barutschewa E. S. Leningrader Konservatorium // Musikalische Enzyklopädie / Chefredakteur J. W. Keldysch 1976. Bd. 3. S. 240-241.

Die Lehrer waren die besten Musiker in Petersburg und luden Ausländer ein. Rubinstein schrieb später: „Die besten musikalischen Kräfte der damaligen Zeit, die sich in Petersburg aufhielten, stellten ihre Arbeitskraft und ihre Zeit für ein sehr bescheidenes Honorar zur Verfügung, um den Grundstein für eine gute Sache zu legen: Leschetizky, Nissen-Saloman, Wieniawski und andere berechneten unseren Musikklassen im Michailowski-Palast früher nur einen Rubel in Silber für eine Unterrichtsstunde“[2].

[2] Barenboim L. Anton Grigorjewitsch Rubinstein. In 2 Bänden. Leningrad, 1955. Bd. I. S. 418.

Schon in den ersten Jahren des Bestehens des Konservatoriums haben herausragende Musiker - Geiger, Sänger und Pianisten - eine Tradition hoher Professionalität in der darstellenden Kunst begründet.

So wurde die **Violinschule** des Petersburger Konservatoriums von dem herausragenden Musiker des 19. Jahrhunderts, dem polnischen Geiger und Komponisten **Henryk Wieniawski** (1835-1880), geleitet. Zunächst wurde er von Rubinstein als Hofsolist des Zaren nach Petersburg eingeladen. Später wurde Wieniawski der erste Lehrer der Violinklasse am Petersburger Konservatorium, und er übte einen entscheidenden Einfluss auf die Entstehung der russischen Violinschule aus. Seine Musik verband Paganini-ähnliche Virtuosität mit romantischer Überhöhung und polnischem Genreeinschlag. Die meisten von Wieniawskis größten Werken stammen aus seiner Zeit am Petersburger Konservatorium: die „Brillante Polonaise“, die „Legende“ sowie die Etüden und Mazurken. Wieniawski gab sein Können an seine ersten Studenten am Konservatorium weiter und begründete eine professionelle Aufführungstradition. Wieniawski arbeitete sechs Jahre lang am Petersburger Konservatorium.

Anton Rubinstein trat 1868 aufgrund von Meinungsverschiedenheiten mit einer Reihe von Professoren als Direktor zurück. Nach Rubinstein verließ Wieniawski das Konservatorium zugunsten von **Leopold Auer** (1845-1930), dem bedeutenden ungarischen Geiger und Pädagogen, der die russische Geigenschule bis zur Revolution geleitet hatte. In Petersburg glänzte eine ganze Reihe von Weltklassegeigern unter Auer, darunter Jascha Heifetz, Myron Polyakin, Efrem Zimbalist und viele, viele andere. Eine große Freundschaft verband Auer mit Tschaikowsky, der ihm sein Violinkonzert widmete. Die Liebe zur Kammermusik war der rote Faden, der sich durch Auers Leben zog. Bei Konzerten am Petersburger Konservatorium trat Auer in einem Ensemble mit den Pianisten Anton Rubinstein und Anna Yesipova sowie mit dem renommierten Cellisten Karl Dawydow auf; denkwürdig für das Petersburger Publikum waren Quartettauftritte mit Auer. 36 Jahre lang (1872-1908) war Auer am Mariinski-Theater als Solist in einem Ballettorchester tätig. Er brachte Ballette von Tschaikowsky und Glasunow zur Uraufführung und war der erste Interpret der Violinsoli in ihren Werken. Im Jahr 1896 wurde ihm der Adelstitel verliehen, 1903 erhielt er den Titel eines Staatsrats und 1906 den Titel eines amtierenden Staatsrats. Das Petersburger Konservatorium bewahrte die Erinnerung an Auer und seine Schüler, die Auers Geigentraditionen auch in der Sowjetzeit fortführten.

Schon in den ersten Jahren des Bestehens des Konservatoriums wurden die Grundlagen für eine höhere Berufsausbildung für **Sänger (Sologesang)** gelegt. Die 1865-1866 verabschiedete Anweisung für den Unterricht am Konservatorium ist recht interessant: „Die Gesangsklasse soll vier Jahre nicht überschreiten, wenn aber eine Opernklasse hinzukommt (Rezitations- und Pantomimeklassen), soll sie fünf Jahre nicht überschreiten“[1].

[1] Aus der Geschichte des Leningrader Konservatoriums. Materialien und Dokumente. 1886-1917. Leningrad, 1964.

Neben dem Fachunterricht musste ein angehender Sänger folgende Fächer belegen: Rezitation, Mimik, Tanz (Männer - Fechten), Italienisch, Notenlehre, elementare Musiktheorie, Solfeggio, allgemeiner Klavierkurs, Musikgeschichte, Ästhetik. Für das Fach Klavier allgemein waren folgende Unterrichtspunkte wichtig: „Die Mechanik des Schülers so zu entwickeln, dass er in der Lage ist, Soli befriedigend vorzutragen, von Noten abzulesen und den Gesang oder das Instrument gut zu begleiten, sowie von Noten nach Noten zu transponieren“[1].

[1] Barsowa L. Aus der Geschichte der Petersburger Gesangsschule. St. Petersburg, 1999. S. 7.

Diese Anweisungen waren besonders wichtig, da es im Unterricht keine Begleiter gab und die Schüler sich gegenseitig im Unterricht und bei Konzerten begleiteten. **Henriette Nissen-Saloman** (1819-1879), eine schwedische Sängerin, war die Begründerin der Petersburger Gesangsschule.



Henriette Nissen-Saloman (1819-1879)

Sie studierte in Paris Gesang bei dem berühmten Manuel Garcia und Klavier bei Frédéric Chopin. Nissen-Saloman wurde in Europa als Sängerin in Opern von Mozart und Bellini berühmt; sie tourte durch Italien, England, Deutschland, Belgien und Schweden. Ab 1860 unterrichtete sie auf Einladung von Rubinstein an der Russischen Musikgesellschaft. Von 1862 an unterrichtete sie Gesang am Konservatorium. Zu ihren berühmtesten Schülern gehörten Natalia Iretskaya, Fyodor Stravinsky, Yelizaveta Lavrovskaya u. a.

Im Jahr 1872 verließ Nissen-Saloman das Konservatorium und wurde von dem berühmten italienischen Opernsolisten **Camille Everardi** (1825-1899) abgelöst.



Camille Everardi (1825-1899)

Die pädagogische Arbeit von Camille Everardi ist mit der glänzenden Blüte der russischen Gesangsschule des späten 19. Jahrhunderts verbunden. Everardi hat viel auf dem Gebiet der Gesangspädagogik für Russland getan. Als Ausländer hörte er aufmerksam auf den Reichtum der russischen Seele, und aus dieser Quelle schöpfend, entwickelte er bei seinen Schülern die natürlich russischen Qualitäten seiner Stimme und seines Vortrags. Und so legte er den Grundstein für den russischen Belcanto. Seine Interaktion mit seinen Schülern beschränkte sich jedoch nicht nur auf das „Einstellen“ der Stimme: er lehrte das Verständnis für die Form des Werkes, die ausdrucksstarke Darbietung jeder musikalischen Phrase, das Verständnis des poetischen Textes und schließlich die schauspielerische Erfahrung der Rolle, des Bildes - mit anderen Worten, alles, was mit dem Wort „Schule“ [1] bezeichnet wird.

[1] Pluschnikow, K. Vorwort // Aus der Geschichte der Petersburger Gesangsschule. St. Petersburg, 1999. S. 3.

Everardi hinterließ eine große Zahl von Schülern, von denen viele in Fortführung des Werks ihres Lehrers zur Blüte der russischen Gesangsschule beitrugen. Schon zu Sowjetzeiten konnten sich so herausragende Sänger wie Jewgeni Nesterenko, Juri Guljaew, Konstantin Pluschnikow und viele andere zu den „Enkeln“ und „Urenkeln“ von Camille Everardi zählen.

**Stanislaw Gabel** (1849-1924) nimmt unter den herausragenden Schülern Everardis einen Ehrenplatz ein. Nach seinem Abschluss am Petersburger



Konservatorium 1879 hätte er eine Karriere als Opernsänger einschlagen können, doch er entschied sich stattdessen für die Pädagogik und wurde ein treuer Assistent und späterer Nachfolger seines Lehrers.

Gabels Bedeutung für die Ausbildung von Musikern am Petersburger Konservatorium war groß: er leitete nicht nur den Sologesang. Dank seiner fundierten Ausbildung, seiner Gelehrsamkeit und seiner professionellen Beherrschung des Klaviers war er Leiter der Opernklasse, Chorleiter und Dirigent von Opernproduktionen. Gabel hinterließ eine große Anzahl von Schülern. Einer von ihnen - **Iossif Tomars** (1867-1934) - wurde ein führender Tenor am Mariinski-Theater und ein bekannter Gesangslehrer in Petersburg. Es ist unmöglich, alle Schüler von Tomars aufzuzählen. Viele von ihnen erlangten zu Sowjetzeiten europäischen Ruhm: Georgii Nellepp, Wladimir Lukanin, Iwan Jerschow .

**Natalija Irezkaja** (1845-1922), eine Schülerin von Nissen-Saloman, unterrichtete von 1874 bis zu ihrem Tod im Jahr 1922 am Konservatorium. Die beeindruckenden Ergebnisse ihrer Schüler brachten Irezkaja den Beinamen „die Legende des Petersburger Konservatoriums“ ein. Irezkaja arbeitete ausschließlich mit Frauenstimmen und bildete eine ganze Reihe herausragender Opern- und Kammersängerinnen aus: N. I. Sabela-Wrubel, Soja Lodij, Lidija Lepkowskaja, Jelena Katulskaja u. a.

Die Idee einer „*Petersburger Klavierschule*“ nahm bereits in einem frühen Stadium des Bestehens des Konservatoriums Gestalt an. Dies ist nicht zuletzt der Verdienst von Anton Rubinstein, dessen Persönlichkeit das Konservatorium in besonderem Maße prägte und einen unschätzbaren Einfluss auf die musikalische, geistige und kulturelle Prägung der Studierenden hatte. Als brillanter Pianist, Dirigent und Komponist unterrichtete Rubinstein diese Disziplinen am Konservatorium. Viele Jahre später erinnerten sich all diejenigen mit Freude und Ehrfurcht an ihn, die das Glück hatten, direkt vom „großen Anton“ beeinflusst worden zu sein. Der polnische Pianist und Komponist **Theodor Leschetizky** (1830-1915), Schüler von Carlo Czerny und Freund von Anton Rubinstein, gilt ebenfalls als einer der Begründer der Petersburger Klavierschule. Leschetizky lehrte von 1852 bis 1877 in Petersburg. In dieser Zeit bildete er herausragende Musiker aus - **Wassili Safonow** (später Direktor des Moskauer Konservatoriums) und **Anna Jessipowa**, eine Pianistin von Weltrang und Professorin am Petersburger Konservatorium (1892-1918).

Die Gründung der Kompositionsschule am Petersburger Konservatorium ist N. A. Rimski-Korsakow zu verdanken, der von 1871 bis 1908 am Konservatorium lehrte, die Abteilungen Kompositionstheorie und Instrumentation leitete, der Leiter der Orchesterklasse war und einen außergewöhnlichen Einfluss auf alle Aspekte des Konservatoriumslebens ausübte. Rimski-Korsakow verbesserte das System der Harmonielehre erheblich (das erste Programm und das erste Lehrbuch wurden mehrfach veröffentlicht), er schuf das Programm zur Kompositionslehre, das sein zeitgenössischer französischer Kollege A. Bruno so charakterisierte: „Es ist schwierig, sich ein einfacheres, vernünftigeres und natürlicheres Programm vorzustellen; man muss sich wünschen, dass diese Erziehungsmethode überall akzeptiert wird.“ Über 200 Schüler besuchten die Klasse von Rimski-Korsakow; sie waren nicht nur Komponisten und Theoretiker, sondern auch Musiker in anderen Bereichen. Die Liste seiner Schüler, die sofort eine Professur am Konservatorium antraten, ist erstaunlich: A. Ljadow (1876-1914), L. Sacchetti (1878-1916), J. Vitol (1886-1918), M. Steinberg (1908-1946), der rund vierzig Jahre lang am Konservatorium lehrte.

Die entscheidenden Revolutions- und Nachkriegsjahre veränderten viel im Leben des ersten russischen Konservatoriums. Mit der Verlegung der Hauptstadt nach Moskau hörte das Petersburger Konservatorium auf, die Hauptstadt zu sein. Glasunow, der bedeutende russische Komponist und Sozialaktivist, war bis 1928 ihr Leiter. Es sind Legenden überliefert, die Generationen von Konservatoriumsschülern über seine Güte, Menschlichkeit und überragende Intelligenz erzählt haben. Mit ihm bewahrte das Konservatorium in den Jahren nach der Revolution jenen besonderen Geist, der später als „Petersburger Schule“ und „Petersburger Stil“ bezeichnet werden sollte. Schon in der Anfangszeit des Petersburger Konservatoriums bildeten sich bestimmte „Schulen“ heraus: Komposition, Gesang, Klavier und Violine. Unter „Schule“ versteht man in der Regel „die Gemeinschaft oder Verbundenheit eines bestimmten Kreises von Künstlern, die durch dieselben Ideen, geistigen Bestrebungen und kreativen Methoden miteinander verbunden sind“[1], sowie das Vorhandensein gemeinsamer Stilmerkmale, Methoden, Aufführungsprinzipien, einer gemeinsamen Klangästhetik usw.

[1] Owsjankina G. P. Klavierzyklus in der russischen Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: die Schule von Schostakowitsch. Monographie: in 2 Bänden. St. Petersburg, 2003. Buch 1. S. 11.

Der Begriff der Petersburger Konservatoriumsschule als lokaler und geografischer Bezugspunkt war ebenso ikonisch wie die Treue zu den im 19. Jahrhundert etablierten Traditionen. Wir können von der Schule des russischen Belcanto sprechen, die in Petersburg von dem italienischen Maestro Camille Everardi gegründet wurde; von der Petersburger Klavierschule, die von Anton Rubinstein, Theodor Leschetizky, Anna Jessipowa und der Rimski-Korsakow Kompositionsschule abstammt, die eine große Rolle in der Weltmusikultur spielte. Die Namen der ersten Absolventen des Petersburger Konservatoriums sind dazu bestimmt, in die Geschichte der Weltkultur einzugehen. Das Petersburger Konservatorium ist nach Nikolai Rimski-Korsakow benannt. Zu beiden Seiten des Konservatoriums befinden sich Denkmäler für Michail Glinka und Nikolai Rimski-Korsakow, die zusammen mit dem gegenüberliegenden Gebäude des Mariinski-Theaters ein harmonisches Gleichgewicht auf dem gesamten Theaterplatz bilden.

## Moskauer Konservatorium



Moskauer Konservatorium

Die Einweihung des Moskauer Konservatoriums fand am 1. September 1866 statt. Der Gründer und erste Direktor des Moskauer Konservatoriums war Nikolai Grigorjewitsch Rubinstein. Von 1866 bis 1881 war er auch Professor für Klavier und Dirigent. Rubinstein zog viele prominente russische und ausländische Musiker an das Moskauer Konservatorium. Zu den herausragenden Persönlichkeiten des Moskauer Konservatoriums in der vorrevolutionären Zeit gehörten P. I. Tschaikowsky, S. I. Tanejew, W. I. Safonow, M. M. Ippolitow-Iwanow, F. Laub, I. W. Grigimali. Zu ihren Schülern gehörten S. W. Rachmaninow, A. N. Skrjabin, N. K. Metner, A. I. Siloti, S. P. Paliashvili, A. A. Brandukow, A. W. Neschdanowa, L. W. Nikolajew und andere Komponisten, Interpreten und talentierte Lehrer, die in Russland und im Ausland weithin bekannt waren. Viele Musiker, die in der vorrevolutionären Zeit das Moskauer Konservatorium absolvierten, wie A. B. Goldenweiser, K. N. Igumnow, A. F. Gedike, N. S. Golowanow, A. W. Neschdanowa, N. A. Obuchowa, S. N. Wasilenko, R. M. Gliere und andere waren aktiv am Aufbau der sowjetischen Musikkultur beteiligt.

Der ursprüngliche Studiengang des Konservatoriums wurde auf 5 Jahre für Sänger und 6 Jahre für Instrumentalisten festgelegt. Seit 1879 wurde die Studiendauer für mehrere Berufe auf 7 Jahre verlängert, für Pianisten, Geiger und Cellisten auf 9 Jahre, mit einer Aufteilung in zwei Abteilungen: Junior - vom 1. bis zum 5. Kurs und Senior - vom 6. bis zum 9. Die Absolventen der Seniorenklasse erhielten den Titel „freier Künstler“.

Das Moskauer Konservatorium hatte zu Beginn seines Bestehens mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen, sowohl in finanzieller als auch in pädagogischer Hinsicht. Da die Subventionen sehr gering waren, lebte es hauptsächlich von den Einnahmen der Studenten. Die Studiengebühren betragen 100 Rubel pro Jahr; wer sich darüber hinaus einschrieb, zahlte 200 Rubel. Unter diesen Bedingungen musste eine große Zahl von Schülern aufgenommen werden, von denen viele nicht über ausreichende Fähigkeiten verfügten und kein Berufsleben anstrebten. Es war auch schwierig sicherzustellen, dass die Schüler vernünftig auf ihre Spezialisierung abgestimmt wurden. Infolgedessen waren die meisten Studenten Pianisten; nur wenige studierten Orchesterinstrumente, insbesondere Blasinstrumente, und nur wenige studierten spezielle theoretische Fächer und Komposition. Da die Zahl der Studenten von 200 im Jahr 1870 auf 849 im Jahr 1917 anstieg, zog das Moskauer Konservatorium 1871 in das größere Woronzow-Haus in der Bolschaja Nikitskaja-Straße um, in dem es sich bis heute befindet. Das Moskauer Konservatorium ist nach Pjotr Iljitsch Tschaikowsky benannt. Der Große Saal ist der Stolz und die Ehre des Konservatoriums; seit 1958 findet dort alle vier Jahre der Internationale Wettbewerb für darstellende Musiker statt. Der Wettbewerb hat vielen talentierten Musikern einen Start ins Leben ermöglicht[1].

[1] Nikolajew A. A. Moskauer Konservatorium // Musikenzyklopädie. Enzyklopädie/ Chefredakteur J. W. Keldysch 1976. Bd. 3. S. 683-684.

## Kapitel 13

### **DAS MARIINSKI- UND DAS BOLSCHOI-THEATER SIND SYMBOLE DER RUSSISCHEN OPERNKUNST**

#### **Mariinski-Theater Petersburg**

Die Eröffnung des Mariinski-Theaters (1860) und des ersten russischen Konservatoriums (1862), zwei große Ereignisse für Petersburg, liegen nur zwei Jahre auseinander. Diese Gebäude stehen einander gegenüber und bilden das majestätische Ensemble des Theaterplatzes mit den Denkmälern von Michail Glinka und Nikolai Rimski-Korsakow. Das Bolschoi oder Steintheater wurde für den Bedarf eines Konservatoriums umgebaut, und das abgebrannte Gebäude des Zirkustheaters wurde vom Architekten A. K. Cawas (Sohn des Komponisten Caterino Cawas) wieder aufgebaut und 1860 als Mariinski-Theater zu Ehren der Kaiserin Marija Alexandrowna, der Frau von Alexander II. eröffnet. Die erste Theatersaison im neuen Gebäude wurde am 2. Oktober 1860 mit Glinkas Oper „Ein Leben für den Zaren“ eröffnet.



Mariinski-Theater in Petersburg

Wie bereits erwähnt, wurde das gesamte Theater des 18. Jahrhunderts in Petersburg von italienischen Maestri beherrscht, während die ersten russischen komischen Opern erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstanden („Unglück wegen einer Kutsche“ von W. Paschkewitsch, „Der Müller als Zauberer, Betrüger und Brautwerber“ von M. Sokolowski und A. Ablessimow, „Sankt-Petersburger Handelsstände“ von M. Matinski, „Die Kutscher auf der Poststation“ von J. Fomin u. a.).



Marija Alexandrowna, Ehefrau von Kaiser Alexander II. (1824-1880)

Auch die italienische Oper war im 19. Jahrhundert sehr beliebt. In der Tat leuchteten in Petersburg Opern-„Stars“ ersten Ranges: G. Rubini, P. Viardot-Garcia, A. Tamburini, G. Grisi, L. Lablache, G. Pasta und andere begeisterten das Petersburger Publikum. Am kaiserlichen Hof wurden italienische Künstler bevorzugt. Das russische Unternehmen wurde in den Hintergrund gedrängt. Deshalb kamen nach der Uraufführung von Glinkas „Iwan Susanin“ die Stimmen von W. W. Stassow, A. N. Serow und W. F. Odojewski, die sich für die nationalen Interessen der russischen Opernkunst einsetzten, gerade zur rechten Zeit. Die tiefgreifenden Veränderungen im gesellschaftlichen Leben Russlands in den 60er Jahren und die Aktivitäten der großen russischen Komponisten veränderten das Kräfteverhältnis auf der führenden Petersburger Opernbühne. Trotz des Widerstands der kaiserlichen Theaterdirektion und ihres Bestrebens, die Einführung des russischen Repertoires zu verzögern, wurde die wachsende Beliebtheit der russischen Musik beim demokratischen Publikum immer deutlicher. Die Direktion der kaiserlichen Theater konnte diese Entwicklung nicht länger ignorieren. 1861 nahm das Mariinski-Theater Glinkas „Ruslan und Ljudmila“ und 1865 Dargomyschskis „Russalka“ wieder auf. Das Theater brachte russische Opern auf die Bühne, von denen viele zum ersten Mal in Petersburg aufgeführt wurden: „Judif“ (1863) und „Des Feindes Macht“ von Alexander Serow; „Der steinerne Gast“ (1872) von Alexander Sergejewitsch Dargomyschski; „Das Mädchen aus Pskow“ (1873), „Die Mainacht“ (1880), „Schneeflöckchen“ (1882), „Mlada“ (1890) und „Die Nacht vor Weihnachten“ (1895) von N. A. Rimski-Korsakow; „Boris Godunow“ (1874) von M. P. Mussorgsky; „Der Opritschnik“ (1874), „Wakula der Schmied“ (1876), „Die Jungfrau von Orléans“ (1881), „Die Zauberin“ (1887), „Pique Dame“ (1890), „Jolanthe“ (1892) von P. I. Tschaikowsky; „Fürst Igor“ (1890) von A. P. Borodin; „Oresteia“ von S. I. Tanejew. All dies zeigt die beispiellose Blüte der Opernkunst in Russland und die Geburt eines besonderen Phänomens namens „russische Oper“. In diesem Genre gelang es den russischen Komponisten, das Pathos moralischer Ideen zu verkörpern, das Problem der Nationalität realistisch zu reflektieren und die Dialektik und Dynamik menschlicher Charaktere und Bilder in aller Tiefe darzustellen. Russische Komponisten folgten, gleichsam trotz des spektakulär-flamboyanten Konfliktstils der westeuropäischen Operndramaturgie, der Linie der innerlich konzentrierten Handlung und der Psychologisierung der menschlichen Seele, die der russischen Opernkunst ihre einzigartigen Merkmale verlieh und die russische Oper für immer in den goldenen Fundus der Weltmusikkunst einreichte.

Ende des 19. Jahrhunderts gehörten zum Repertoire des Mariinski-Theaters auch westeuropäische Klassiker, darunter Opern von Giuseppe Verdi. „...In den 40 Jahren des Bestehens des konstanten Theaters (bis Anfang 1885) verließ Verdi nie die Bühne, und es gab kaum eine Spielzeit, in der nicht eine Premiere von Verdi aufgeführt wurde. Insgesamt 15 von ihnen machten mehr als die Hälfte der Opern aus, die der Komponist bis dahin geschrieben hatte“[1].

[1] Koenigsberg A. K. Verdis Opern auf der Bühne des ständigen italienischen Theaters in Petersburg // Russisch-italienische Musikbeziehungen / Gesammelte Artikel. SPb., 2006. S. 73-74.

Verdi wurde vom Mariinski-Theater beauftragt, seine Oper „La forza del destino“ (1862) zu schreiben. Das Mariinski-Theater führte Opern von W. A. Mozart, G. Puccini, G. Rossini und V. Bellini auf. Musikalischer Leiter und Dirigent war K. N.

Ljadow (1860-1869), dann von 1863 bis 1916 E. F. Naprawnik, der schöpferische Verbindungen zu berühmten russischen Komponisten herstellte, die besten künstlerischen Kräfte des Theaters versammelte und das professionelle Niveau der Opernproduktionen an hob. Zu den Solisten des Theaters gehörten die herausragenden Sänger ihrer Zeit F. P. Komissarschewski, J. A. Lawrowskaja, D. M. Leonowa, I. A. Melnikow, F. K. Nikolski.

Einer von ihnen war **Nikolai Nikolajewitsch Figner**, der 20 Jahre lang (1887-1907) am Mariinski-Theater auftrat. Die Kunst dieses Sängers spielte eine wichtige Rolle in der Entwicklung des gesamten russischen Opernhauses und formte den Typus des Sängers und Schauspielers, der zu einer bemerkenswerten Figur der russischen Operschule wurde. Die tiefe Einsicht in die Bildhaftigkeit des gesamten Vortrags, die Ausdruckskraft jedes Wortes und die stimmtechnische Perfektion - diese Eigenschaften, so die Zeitgenossen, waren bei Figner zu finden. Er war der erste und unübertroffene Darsteller der Rolle des Hermann in „Pique Dame“, Verdis „Aida“ (Radames), Verdis „La Traviata“ (Alfred), Gounods „Faust“ und Naprawniks „Dubrovsky“. Sowohl die Presse als auch der berühmte Jurist A. F. Koni haben Figners starkes dramatisches Talent immer wieder gelobt[2].

[2] Koni A. F. Wort über Figner // N. N. Figner. Erinnerungen. Briefe. Materialien. Leningrad, 1968. S. 40-45.

Die lyrische Koloratursopranistin Nadeschda Iwanowna **Sabela-Wrubel** (eine Schülerin von N. A. Irezkaja am Petersburger Konservatorium) wurde zur „Muse“ für Rimski-Korsakow. Rimski-Korsakow stützte sich auf diese Stimme, um Opern wie „Das Mädchen aus Pskow“, „Die Mainacht“, „Schneeflöckchen“, „Die Zarenbraut“, „Mozart und Salieri“, „Die Bojarin Wera Scheloga“, „Das Märchen vom Zaren Saltan“ und „Kaschtschei der Unsterbliche“ zu schreiben. Für die Rolle des Schneeflöckchens erhielt Sabela-Wrubel die höchste Anerkennung des Komponisten: „Ich habe noch nie ein Schneeflöckchen so gesungen gehört wie Nadeschda Iwanowna.“

Die Uraufführung von Rimski-Korsakows „Die Zarenbraut“ fand am 22. Oktober 1899 statt. Diese Rolle zeigte die besten Eigenschaften von Sabela-Wrubels Talent. Nicht umsonst nannten ihre Zeitgenossen sie die Sängerin der Seele einer Frau, des stillen Traums einer Frau, der Liebe und der Traurigkeit. Und gleichzeitig hatte sie einen kristallklaren Klang, ein kristallklares Timbre und eine besondere Zartheit der Kantilene.

Am 24. September 1899 wurde **Fjodor Michailowitsch Tschaljapin** zum führenden Solisten des Bolschoi-Theaters und des Mariinski-Theaters ernannt und unternahm mit triumphalem Erfolg Auslandstourneen. Die Schönheit von Tschaljapins Stimme zog die Zuhörer in allen Ländern in ihren Bann. Sein von Natur aus hoher Bass mit samtig-weichem Timbre klang vollmundig, kraftvoll und verfügte über die reichste Palette an stimmlichen Intonationen. Der Effekt der künstlerischen Verwandlung verblüffte die Zuhörer - es war nicht nur die äußere Erscheinung, sondern auch der tiefe innere Inhalt, der durch die stimmliche Sprache des Sängers vermittelt wurde. Seine außergewöhnliche Vielseitigkeit verhalf ihm zu einer umfassenden und theatralischen Ausdruckskraft: er war sowohl Bildhauer als auch Maler und schrieb Gedichte und Prosatexte. Diese facettenreiche Begabung des großen Künstlers erinnerte an die Meister der Renaissance - nicht umsonst verglichen die Zeitgenossen seine Opernhelden mit den Titanen des Michelangelo. Tschaljapins Kunst überschritt nationale Grenzen und beeinflusste die Entwicklung



der Weltoper. Viele westliche Dirigenten, Künstler und Sänger würden die Worte des italienischen Dirigenten und Komponisten G. Gavazzeni wiederholen: „Die Innovation Tschaljapins in der dramatischen Wahrheit der Oper hat einen starken Einfluss auf das italienische Theater gehabt ... Die dramatische Kunst des großen russischen Künstlers hat eine tiefe und dauerhafte Spur hinterlassen, nicht nur in der Aufführung russischer Opern durch italienische Sänger, sondern ganz allgemein im gesamten Stil ihrer vokalen und theatralischen Interpretation, einschließlich der Werke von Verdi ...“



Ф. I. Tschaljapin als Boris Godunow in M. Mussorgskys gleichnamiger Oper

Nach der Revolution von 1917 war Tschaljapin an der schöpferischen Umgestaltung der ehemaligen kaiserlichen Theater beteiligt, war gewähltes Mitglied des Direktoriums des Bolschoi-Theaters und des Mariinski-Theaters und übernahm 1918 die Leitung des künstlerischen Teils des Mariinski-Theaters. Im selben Jahr wurde er als erster Künstler mit dem Titel „Volkskünstler der Republik“ ausgezeichnet.

1920 änderte das Theater seinen Namen in Staatliches Akademisches Opern- und Balletttheater (GATOB) und 1935 wurde es nach S. M. Kirow benannt. 1988, nach dem Tod von Jewgeni Mrawinski und dem Wechsel von Juri Temirkanow zu den Petersburger Philharmonikern, wurde Waleri Gergijew künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Mariinski-Theaters. Am 6. Januar 1992 nahm das Theater seinen historischen Namen wieder an[1].

[1] Michejewa L. W. Leningrader Opern- und Balletttheater // Musikalische Enzyklopädie. 1976. Bd. 3. S. 247-253.

Das Mariinski-Theater in St. Petersburg gehört heute zu den führenden Theatern der Welt.



Das Bolschoi-Theater in Moskau. Sein vollständiger Name lautet Staatliches Akademisches Bolschoi-Theater Russlands (GABT).

Das Bolschoi-Theater ist eines der ältesten russischen Musiktheater und das führende russische Opern- und Ballettheater. Das Bolschoi-Theater hat eine herausragende Rolle bei der Etablierung nationaler realistischer Opern- und Balletttraditionen und bei der Bildung der russischen Musik- und Theaterschule gespielt. Die Geschichte des Bolschoi-Theaters geht auf das Jahr 1776 zurück, als der Moskauer Provinzstaatsanwalt Fürst P. W. Urussow ein Regierungsprivileg erhielt, das ihm „die Aufsicht über alle Theateraufführungen in Moskau ...“ verlieh. Ab 1776 fanden die Aufführungen im Haus des Grafen R. I. Woronzow in Snamenka statt. Urussow, zusammen mit dem Unternehmer M. E. Medoks, baute ein spezielles Theatergebäude (an der Ecke der Petrowka-Straße) - das „Petrowski-Theater“ oder „Opernhaus“, in dem in den Jahren 1780-1805 Opern-, Schauspiel- und Ballettaufführungen stattfanden. Es war das erste ständige Theater Moskaus (es brannte 1805 ab). 1812 zerstörte ein Brand das andere Theatergebäude am Arbat (entworfen von C. I. Rossi) und die Truppe spielte in provisorischen Räumen. Am 6. (18.) Januar 1825 wurde mit dem Prolog „Triumph der Musen“ mit Musik von A. N. Werstowski und A. A. Aljabjew das Bolschoi-Theater (Projekt von A. A. Michailow, Architekt O. I. Bove) eröffnet, das an der Stelle des ehemaligen Petrowski-Theaters errichtet wurde. Das Gebäude des Bolschoi-Theaters ist nach dem Mailänder Scala-Theater das zweitgrößte in Europa. Nach dem Brand von 1853 wurde es erheblich umgebaut (Architekt A. K. Cavos), die akustischen und optischen Mängel wurden behoben und der Zuschauerraum wurde in 5 Ränge unterteilt. Sie wurde am 20. August 1856 eröffnet.

Im Theater wurden die ersten russischen musikalischen Volkskomödien aufgeführt: „Der Müller als Zauberer, Betrüger und Brautwerber“ (1779) von Sokolowski, „Sankt-Petersburger Handelsstände“ (1783) von Paschkewitsch ?! (*Michail Matinski*) u. a. Die erste Ballett-Pantomime „Der Zauberladen“ wurde 1780 am Eröffnungstag des

Petrowski-Theaters aufgeführt. Unter den Ballettaufführungen herrschte das konventionelle phantastisch-mythologische Spektakel vor, aber auch Aufführungen, die russische Volkstänze enthielten, wurden aufgeführt und waren ein großer Publikumserfolg („Dorffest“, „Dorfgemälde“, „Angriff auf Otschakow“ u. a.). Das Repertoire umfasste auch die bedeutendsten Opern ausländischer Komponisten des 18. Jahrhunderts (G. Pergolesi, D. Cimarosa, A. Salieri, A. Gretry, N. Dalayrac, u. a.).

Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts spielten Opersänger in dramatischen Produktionen und dramatische Schauspieler in Opern. Die Truppe des Petrowski-Theaters wurde oft durch talentierte Leibeigene aufgefüllt, manchmal auch durch ganze Ensembles von Leibeigenen-Theatern, die die Theaterleitung von Grundbesitzern kaufte.

Zur Theatertruppe gehörten Urussows Leibeigene, Schauspieler aus den Theatertruppen von N. S. Titow und der Moskauer Universität. Zu den ersten Akteuren gehörten W. P. Pomeranzew, P. W. Slow, G. W. Basilewitsch, A. G. Oschogin, M. S. Sinjawsckaja, I. M. Sokolowsckaja, später J. S. Sandunowa u. a.. Die ersten Balletttänzer waren Schüler des Waisenhauses (das 1773 eine Ballettschule unter der Leitung des Choreographen I. Walberch einrichtete) und Leibeigene der Familien Urussow und E. A. Golowkina (darunter: A. Sobakina, D. Tukmanowa, G. Raikow, S. Lopuchin u.a.).

Im Jahr 1806 wurden viele der Leibeigenen des Theaters entlassen, das Ensemble wurde der Direktion der Moskauer kaiserlichen Theater unterstellt und in ein Hoftheater umgewandelt, das direkt dem Hofministerium unterstellt war. Dies war ausschlaggebend für die Schwierigkeiten bei der Entwicklung der fortgeschrittenen russischen Musikkunst. Im russischen Repertoire dominierten zunächst Vaudevilles, die sich großer Beliebtheit erfreuten: „Der Dorfphilosoph“ (1823) von Aljabjew, „Lehrer und Schüler“ (1824), „Suppliant“ und „Das Vergnügen des Kalifen“ (1825) von Aljabjew und Verstowski u. a. Seit Ende der 20er Jahre werden im Bolschoi-Theater die von national-romantischen Tendenzen geprägten Opern von A. N. Verstowski (ab 1825 Inspektor für Musik an den Moskauer Theatern) aufgeführt: „Pan Twardowski“ (1828), „Wadim oder Das Erwachen der zwölf schlafenden Jungfrauen“ (1832), „Askolds Grab“ (1835), das lange Zeit zum Repertoire des Theaters gehörte, „Heimweh“ (1839), „Das Churtal“ (1841), „Gromoboy“ (1858). Verstowski und der Komponist A. E. Warlamow, die von 1832 bis 1844 am Theater arbeiteten, trugen zur Ausbildung der russischen Sänger bei (N. W. Repina, A. O. Bantyschew, P. A. Bulachow, N. W. Lawrow u. a.). Das Theater führte auch Opern deutscher, französischer und italienischer Komponisten auf, darunter Mozarts „Don Giovanni“ und „Die Hochzeit des Figaro“, Beethovens „Fidelio“, Webers „Freischütz“, „Fra Diavolo“, „Fiorilla“ und „Das bronzene Pferd“ von Auber, Meyerbeers „Robert der Teufel“, Rossinis „Der Barbier von Sevilla“, Donizettis „Anne Boleyn“ u. a. 1842 wurde die Leitung der Moskauer Theater der Direktion von Petersburg übertragen. 1842 wurde Glinkas Oper „Ein Leben für den Zaren“ („Iwan Susanin“) in eine pompöse Aufführung umgewandelt, die bei offiziellen Hoffesten aufgeführt werden sollte. Dank der Bemühungen der Russischen Oper Petersburg (die 1845-1850 nach Moskau verlegt wurde) wurde diese Oper im Bolschoi-Theater in einer unvergleichlich besseren Fassung aufgeführt. Im selben Jahr, 1846, wurden „Ruslan und Ljudmila“ von Glinka und 1847 „Esmeralda“ von Dargomyschski aufgeführt. 1859 führte das Bolschoi-Theater „Russalka“ auf. Das Erscheinen der Opern von

Glinka und Dargomyschski leitete eine neue Etappe in der Entwicklung des Theaters ein und war von enormer Bedeutung für die Herausbildung realistischer Prinzipien der Gesangs- und Bühnenkunst.

1861 vermietete die Direktion der kaiserlichen Theater das Bolschoi-Theater an eine italienische Operntruppe, die an 4-5 Tagen in der Woche auftrat, so dass ein Tag für die russische Oper übrig blieb. Der Wettbewerb zwischen den beiden Ensembles kam den russischen Sängern bis zu einem gewissen Grad zugute, da sie gezwungen waren, ihre Fähigkeiten hartnäckig zu verbessern und sich einige Prinzipien der italienischen Gesangsschule anzueignen, aber die Vernachlässigung der kaiserlichen Theaterdirektion, ein nationales Repertoire aufzubauen, und die privilegierte Stellung der Italiener behinderten die Arbeit des russischen Ensembles und verhinderten, dass die russische Oper in der Öffentlichkeit Anerkennung fand. Das neue russische Operntheater konnte nur im Kampf gegen Italomanie und Unterhaltungstendenzen zur Behauptung der nationalen Identität der Kunst entstehen. Bereits in den 60er - 70er Jahren war das Theater gezwungen, auf die Stimmen progressiver Persönlichkeiten der russischen Musikkultur und auf die Forderungen des neuen demokratischen Publikums zu hören. Die Opern „Russalka“ (1863) und „Ruslan und Ljudmila“ (1868) wurden wiederbelebt und ihr Repertoire wurde fest etabliert. 1869 führte das Bolschoi-Theater Tschaikowskys erste Oper „Der Wojewode“ auf, 1875 den „Opritschnik“. 1881 wurde „Eugen Onegin“ inszeniert (die zweite Inszenierung, 1883, wurde in das Repertoire des Theaters aufgenommen).

Mitte der 80er Jahre änderte sich die Haltung der Theaterbehörden gegenüber der russischen Oper; es wurden herausragende Werke russischer Komponisten inszeniert: „Mazeppa“ (1884), „Tscherewitschki“ (1887), „Pique Dame“ (1891) und „Jolanthe“ (1893) von Tschaikowsky; zum ersten Mal wurden auf der Bühne des Bolschoi-Theaters Opern von Komponisten des „Mächtigen Häufleins“ aufgeführt - „Boris Godunow“ von Mussorgsky (1888), „Schneeflöckchen“ von Rimski-Korsakow (1893), „Fürst Igor“ von Borodin (1898).

Das Repertoire des Bolschoi-Theaters konzentrierte sich in diesen Jahren jedoch weiterhin auf Opern französischer (G. Meyerbeer, F. Auber, F. Halévy, A. Thomas und Ch. Gounod) und italienischer (G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti und G. Verdi) Komponisten. 1898 wurde Bizets „Carmen“ zum ersten Mal in russischer Sprache aufgeführt und 1899 Berlioz' „Die Trojaner in Karthago“. Die deutsche Oper ist durch Werke von F. Flotow, Webers „Der Freischütz“, sporadische Aufführungen von Wagners „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ vertreten.

Zu den russischen Sängern der mittleren und zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehören E. A. Semjonowa (die erste Moskauer Darstellerin der Rollen Antonida, Ljudmila und Natascha), A. D. Alexandrowa-Kotschetowa, E. A. Lawrowskaja, P. A. Chochlow (der Schöpfer der Rollen des Onegin und des Dämons), B. B. Korsow, M. M. Korjakin, L. Donskoi, M. A. Deyscha-Sionitzkaja, N. W. Salina, N. A. Preobraschenski u. a. Dies bedeutet nicht nur einen Wandel im Repertoire, sondern auch in der Qualität der Aufführungen und der musikalischen Bearbeitung der Opern. Zwischen 1882 und 1906 war I. K. Altani Chefdirigent des Bolschoi-Theaters, zwischen 1882 und 1937 war U. I. Awranek Chefchorddirektor. P. I. Tschaikowsky und A. G. Rubinstein dirigierten ihre eigenen Opern. Größere Aufmerksamkeit wurde der dekorativen Gestaltung und der Inszenierungskultur der Produktionen gewidmet. (Von 1861 bis 1929 arbeitete K. F. Walz am Bolschoi-Theater als Bühnenbildner und Mechaniker).

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts zeichnete sich eine Reform des russischen Theaters ab, mit einer entscheidenden Hinwendung zur Tiefe des Lebens und der historischen Wahrheit, zum Realismus der Bilder und Gefühle. Das Bolschoi-Theater erlebt seine Blütezeit und erlangt Berühmtheit als eines der größten Zentren der Musik- und Theaterkultur. Das Repertoire des Theaters umfasst die besten Werke der Weltkunst, wobei die russische Oper einen zentralen Platz auf seiner Bühne einnimmt. Das Bolschoi-Theater führte erstmals Rimski-Korsakows Opern „Das Mädchen aus Pskow“ (1901), „Pan Wojewode“ (1905), „Sadko“ (1906), „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch“ (1908) und „Der goldene Hahn“ (1909) sowie Dargomyschskis „Der steinerne Gast“ (1906) auf. Gleichzeitig führte das Theater so bedeutende Werke ausländischer Komponisten auf wie „Walküre“, „Der fliegende Holländer“, „Tannhäuser“ von Wagner, „Die Trojaner in Karthago“ von Berlioz, „Pagliacci“ von Leoncavallo, „Cavalleria rusticana“ von Mascagni, „La Bohème“ von Puccini u. a.

Die Blütezeit der russischen Schauspielschule kam nach einem langen und mühsamen Kampf um die russischen Opernklassiker und steht in direktem Zusammenhang mit der tiefgreifenden Beherrschung des heimischen Repertoires. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts trat auf der Bühne des Bolschoi-Theaters eine Konstellation von großen Sängern auf: F. I. Tschaljapin, L. W. Sobinow und A. W. Neschanowa. Zusammen mit ihnen traten hervorragende Sänger auf: E. G. Aserskaja, L. N. Balanowskaja, M. G. Gukowa, K. G. Derschinskaja, E. N. Sbruewa, E. A. Stepanowa, I. A. Alchewski, A. W. Bogdanowitsch, A. P. Bonachitsch, G. A. Baklanow, I. W. Grisunow, W. R. Petrow, G. S. Pirogow, L. F. Sawranski. Zwischen 1904 und 1906 dirigierte Sergej Rachmaninow am Bolschoi-Theater und interpretierte russische Opernklassiker neu und realistisch. Seit 1906 wurde der Dirigent W. I. Suk. Der Chor unter der Leitung von W. I. Awranek war ein Meister seines Fachs. Prominente Künstler - A. M. Wasnezow, A. J. Golowin, K. A. Korowin - sind an der Gestaltung der Aufführungen beteiligt.

## SCHLUSS

In diesem Lehrbuch haben wir versucht, die tiefen Wurzeln der historischen Unterschiede zwischen den Musikkulturen Europas und Russlands hervorzuheben, wobei die Faktoren der Geschichte einen starken Einfluss auf die Herausbildung der einzigartigen Merkmale der europäischen und russischen Musikkultur hatten. Bei der Schaffung eines einheitlichen Weltbildes haben wir besonders auf die entscheidende Bedeutung des nationalen Faktors in der Musik geachtet. Unter diesem Gesichtspunkt wurde der Ursprung der nationalen Kompositionsschulen im 19. Jahrhundert betrachtet. Man kann auch feststellen, dass viele Phänomene der europäischen Kultur des 19. Jahrhunderts in ständiger Wechselwirkung standen. Neue Errungenschaften des Musiktheaters, der Oper, des Balletts und der Operette, symphonische und kammermusikalische Werke von Komponisten verschiedener nationaler Schulen wurden schnell zum Gemeingut des gesamten europäischen und russischen Musikraums. „Kunst ohne Grenzen“ - so könnte man vielleicht die Entwicklung der europäischen Musikkultur des 19. Jahrhunderts beschreiben. Der Hauptgedanke des Lehrbuchs besteht darin, die Gemeinsamkeit des europäischen Raums und die Unmöglichkeit seiner Wahrnehmung ohne Berücksichtigung der Errungenschaften Russlands aufzuzeigen, da viele Errungenschaften der russischen Schule schnell genug von den westeuropäischen Komponisten übernommen

wurden. Wir wissen, wie intensiv der französische Komponist C. Debussy die Partituren von M. Mussorgsky studierte, wie die Musik von A. Skrjabin die musikalische Avantgarde der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts beeinflusste, welche eine Erschütterung in Europa die Russischen Saisons von Djagilew in Paris 1908-1919, 1912 in London, von 1915 bis 1928 in anderen europäischen Städten darstellten.

Die Errungenschaften des goldenen Zeitalters der russischen Kultur können nur kurz aufgezählt werden, sie sind groß und vielfältig im Inhalt. Das 19. Jahrhundert war für die russische Literatur ein reiches Jahrhundert. Die moderne russische Literatursprache hat endlich Gestalt angenommen, die normalerweise mit dem Namen A. S. Puschkin in Verbindung gebracht wird. Die Zeitschriften, Autoren und Verleger gehörten verschiedenen Trends und ideologischen Strömungen an. Das Werk von Dichtern und Schriftstellern wie K. F. Rylejew, W. A. Schukowski, A. Delwig, J. B. Baratynski, M. J. Lermontow, N. W. Gogol, L. N. Tolstoi, N. A. Nekrassow, F. M. Dostojewski, I. S. Turgenjew, A. I. Herzen und N. G. Tschernyschewski wurde von der gesamten gebildeten Gesellschaft verfolgt.

Werke von Glinka, Dargomyschski, Mussorgsky, Borodin, Rimski-Korsakow und Tchaikowsky wurden in die Schatzkammer der Weltmusikultur aufgenommen. Die Arbeit des „Kleinen Häufleins“ förderte ein neues Verständnis von Nationalität in der Kunst und erweiterte die Grenzen vieler Genres. Die im 19. Jahrhundert in Russland entstandenen Opern, Sinfonien, Ballette und Romanzen wurden zu Klassikern. Die russische Oper hat einen wertvollen Beitrag zur Schatzkammer der Weltkultur geleistet. Nachdem sie in der klassischen Periode der französischen, deutschen und italienischen Opern erschienen war, schrieb die russische Oper im 19. Jahrhundert ihre eigenen, einzigartigen „goldenen Seiten“ in der Weltmusikszene. Dieses komplexe Bühnengenre, das auf der Synthese von Text, dramatischer Handlung und Musik beruht, verkörpert die höchsten Errungenschaften der russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts. Auf musikalischer und philosophischer Ebene fand das Problem des Menschen, seiner Leidenschaften, seiner Suche nach dem Sinn des Daseins, nach Gut und Böse, Leben und Tod und der Einzigartigkeit der russischen Seele einen lebendigen Ausdruck in der Operngattung des 19. Jahrhunderts. Moralische Gefühle und ethische Kategorien stehen im Mittelpunkt der Opernwerke russischer Komponisten. Russische Komponisten wählten traditionell rein volkstümliche Themen für ihre Werke, und die russische Oper zeigte einen tiefen psychologischen Einblick in die menschliche Seele. Es spiegelte wirklich die angespannte emotionale und ethische Atmosphäre der Handlung und der Bühnenhandlung wider, und die Ideen von Selbstaufopferung und Selbstverleugnung erreichten ihre volle Höhe in den Bildern einer russischen Person, von Iwan Susanin von M. I. Glinka bis zu Fewronija in der „Unsichtbaren Stadt Kitesch“ von N. A. Rimski-Korsakow, von Tatjana aus „Eugen Onegin“ bis Lisa aus „Die Pique Dame“ von P. I. Tschaikowsky, vom Heiligen Narren bis Zar Boris von M. P. Mussorgsky. Die Volkshelden der Oper - Iwan Susanin, Ruslan (Glinka) Fürst Igor (Borodin) - verkörpern die besten Eigenschaften des russischen Nationalcharakters und der russischen Seele: Integrität, Loyalität, Großzügigkeit, Aufopferungsbereitschaft.

Es ist bemerkenswert, dass alle führenden russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts in ihren Werken dem Genre der Oper Tribut zollten und einen Stil der „großen russischen Oper“ schufen. Die Opern russischer Komponisten bildeten eine beeindruckende Schicht der Musikkultur des 19. Jahrhunderts.

Das Gemälde spiegelt verschiedene Aspekte des Lebens in der Vergangenheit und in der Gegenwart wider. G. I. Ugrjumow, K. P. Brjullow und andere Anhänger der

akademischen Schule zeigten Gemälde zu antiken und religiösen Themen. A. G. Wenezianow - Bilder des bäuerlichen Lebens und der russischen Natur. P. A. Fedotow - Bilder von häuslichen Themen. Der russische Realismus in der bildenden Kunst wird durch die Werke von I. E. Repin, W. G. Perow u. a. vertreten. Eine wichtige Rolle bei der Förderung der Kunst spielten die Gesellschaft für reisende Kunstwerkstätten, die Eröffnung der Tretjakow-Galerie, das Russische Museum und die Arbeit des hervorragenden Kunstkritikers W. W. Stassow.

Das 20. Jahrhundert läutete eine neue Geschichte Russlands ein. Die Errungenschaften des goldenen Zeitalters der russischen Kultur können nur kurz aufgezählt werden. Das 19. Jahrhundert war für die russische Literatur sehr fruchtbar. Die moderne russische Literatursprache hat endlich Gestalt angenommen, die normalerweise mit dem Namen A. S. Puschkin in Verbindung gebracht wird. Die Zeitschriften, Autoren und Verleger gehörten verschiedenen Trends und ideologischen Strömungen an. Die gesamte gebildete Gesellschaft verfolgte die Werke von Dichtern und Schriftstellern wie K. F. Rylejew, W. A. Schukowski, A. Delwig, E. B. Baratynski, M. J. Lermontow, N. W. Gogol, L. N. Tolstoi, N. A. Nekrassow, F. M. Dostojewski, I. S. Turgenjew, A. I. Herzen, N. G. Tschernyschewski.

Werke von M. I. Glinka, A. S. Dargomyschski, M. P. Mussorgsky, A. P. Borodin, N. A. Rimski-Korsakow und P. I. Tchaikowsky sind Teil der Schatzkammer der Weltmusikultur. Die im 19. Jahrhundert komponierten Opern, Sinfonien, Ballette und Romanzen sind zu Klassikern geworden.

Majestätische architektonische Ensembles wurden in der Hauptstadt des Reiches errichtet, große Plätze wurden angelegt, und das Zentrum von St. Petersburg erhielt sein modernes Aussehen. Die Namen der Architekten sind mit ihren Werken verbunden: die Kasaner Kathedrale von A. N. Woronichin; das Alexandrinski-Theater mit der Rossi-Straße von C. I. Rossi; die Isaakskathedrale, die Alexandersäule von Thomas de Thomon; die Admiralität von A. D. Sacharow. In Moskau wurden das Bolschoi-Theater und das Maly-Theater gebaut, der Alexandergarten an der Kremlmauer angelegt, das Denkmal für Minin und Poscharski u. a. errichtet. Dies ist die Summe des 19. Jahrhunderts der russischen Kultur, eine erstaunliche Konzentration von Ideen, kreativen Leistungen und Selbstdarstellung. Diese Seiten stehen in würdiger Weise in der einheitlichen Reihe der gesamten europäischen Kunst.